



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanna Jacob

Author: Aleksandra Grzybowska

Citation style: Grzybowska Aleksandra. (2009). La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanna Jacob. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Grzybowska

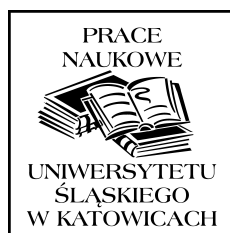
La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de **Suzanne Jacob**



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2009

**La fugueuse et ses avatars
dans l'œuvre romanesque
de Suzanne Jacob**

À Marta



NR 2671

Aleksandra Grzybowska

La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob



Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Regina Bochenek-Franczak

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Table des matières

Avant-propos	9
Première partie	
Les origines de l’imaginaire jacobien	15
1. L’enchevêtrement des chemins artistiques	17
2. Pour « habiter l’écriture même » de Suzanne Jacob	25
Deuxième partie	
Les approches du personnage littéraire	39
1. La perspective psycho-communicationnelle ou anthropomimétique	43
2. L’approche textuelle ou textualiste	46
3. L’approche pragmatique	50
Troisième partie	
La figure de la fugueuse dans les romans jacobiens	55
1. Mon nom est <i>fugueuse</i>	60
1.1. Dimension horizontale	64
1.1.1. Le nom et le prénom	64
1.1.2. Le pseudonyme	71
1.1.3. Les descriptions définies	75
1.1.3.1. La séductrice	75
1.1.3.2. La mouvance	77
1.1.3.3. Folle	79

1.2. Dimension verticale	80
1.2.1. La relecture aléatoire des patronymes	81
1.2.2. La transmission des prénoms	83
1.2.3. Les surnoms	88
1.2.4. Les pseudonymes	89
2. Les portraits éclatés ou l'être de la fugueuse	95
2.1. La prosopographie.	99
2.1.1. La beauté et la tenue en désordre	99
2.1.2. La couleur rouge	104
2.2. L'éthopée	110
2.2.1. La femme labyrinthique	111
2.2.2. La nomade moderne	116
2.2.3. La femme artiste	127

Quatrième partie

Les aventures avec le double 137

1. La lecture plurielle des romans jacobiens ou comment gagner la partie d'échecs	147
2. Les souffrances du dédoublement intérieur ou la dialectique du bourreau et de la victime	155
2.1. Alice Chaillé ou l'histoire d'Iphigénie	162
2.2. Marie Cholet ou l'histoire de l'Iphigénie survivante	169
2.3. Autres tragédies familiales	174
3. La peur de l'ombre ou les rencontres avec le trickster	182
3.1. Les métamorphoses du Trickster dans <i>Rouge, mère et fils</i>	186
3.2. La synchronicité transgénérationnelle dans <i>Fugueuses</i>	192
3.3. Autres déclinaisons du trickstérisme	198
4. La séduction ou le mythe des gémeaux	203
4.1. <i>Wells</i> ou aux sources de la séduction gémellaire.	204
4.2. Les effets de la séduction gémellaire	215
4.3. La séduction au féminin	226

En guise de conclusion 247

Bibliographie 257

1. Œuvres du corpus	257
1.1. Les romans analysés	257
1.2. Corpus étendu : autres textes de l'auteure.	257
1.3. Œuvres de fiction de références	258

2. Études critiques et théoriques	258
2.1. Articles de synthèse sur les œuvres de Suzanne Jacob	258
2.2. Personnage, théorie du texte, histoire littéraire	259
2.3. Psychologie des profondeurs, mythologie, sociologie	263
3. Articles de périodiques, de revues sur les œuvres du corpus	265
4. Ouvrages généraux, dictionnaires	266
5. Autres textes	266
6. Filmographie	267
6.1. Disques	267
6.2. Cinéma	267
7. Sites internet consultés	267
 Streszczenie	 268
Summary	270

Avant-propos

Suzanne Jacob appartient à la génération des auteurs contemporains dont nous pouvons suivre l'évolution artistique depuis une trentaine d'années. Quoique discrète, elle a su se tailler une place fort importante dans l'histoire de la littérature canadienne-française. Son œuvre a franchi les frontières littéraires du Canada, elle est connue en Europe tout entière et en particulier en France, en Autriche et en Pologne. On trouve facilement des romans, des nouvelles de Suzanne Jacob dans les librairies du Québec ainsi qu'outre-Atlantique, en Europe, en France notamment¹. Lui sont consacrés des centaines d'entrevues et de comptes-rendus dans la presse, des articles dans des revues universitaires, sans parler des sites web.

Or, malgré ce foisonnement, et malgré la richesse des créations artistiques de Suzanne Jacob qui a œuvré à faire rayonner la littérature québécoise, il est impossible de lire une monographie ou une étude plus approfondie synthétisant et faisant mieux connaître cette œuvre. Nous tenons à souligner plusieurs articles de fond, signés par la chercheuse autrichienne de l'Institut d'Innsbruck, Doris G. Eibl, qui jettent un éclairage pertinent et remarquable sur l'imaginaire jacobien. Il nous faut mentionner encore le dossier de *Voix et Images* où Lori Saint-Martin et Christl Verduyn ont rassemblé une bonne quantité d'études universitaires qui ont permis de distinguer quelques notions propres à la fiction de Suzanne Jacob. Ainsi, comme l'expliquent les critiques,

dans toutes les études, reviennent les notions de désobéissance, de délinquance, de fuite, d'ouverture. Car sous des dehors légers — ou, plus exactement, grâce à cette légèreté, signe de dissidence, d'insoumission —, Suzanne Jacob pose de très profondes questions sur la violence, sur la pensée et la liberté, sur le pouvoir de l'individu dans un monde où règne l'uniformité. Elle nous fait saisir, depuis toujours, l'importance vitale de la voix singulière, celle qui résiste, qui échappe, qui fait rire, pleurer, réfléchir, agir.

Saint-Martin L., Verduyn Ch., 1996 : 217

¹ Certains romans de Jacob ont été édités au Seuil, tels *Laura Laur*, *La passion selon Galatée*, *L'Obéissance* et *Rouge, mère et fils* qui n'est sûrement pas le dernier à y paraître.

Prenant en considération ce qui a été déjà dit et étudié, nous désirons combler la lacune dans l'histoire de la littérature québécoise et nous nous fixons l'objectif, dans la mesure du possible, de présenter quelques pistes analytiques ainsi que des clés pour la lecture et l'interprétation de l'œuvre jacobienne, multiple, éclatée et parfois considérée comme difficile d'accès.

Notre entreprise se limite à l'examen des huit romans parus à ce jour. Conformément aux exigences de la perspective théorico-analytique que nous avons choisie, nous présenterons respectivement : *Flore Cocon*, *Laura Laur*, *Maude*, *La passion selon Galatée*, *L'Obéissance*, *Wells*, *Rouge, mère et fils*, *Fugueuses*². Pour l'éclairage qu'ils peuvent apporter sur son univers romanesque, nous nous référerons à l'occasion à la poésie, aux essais et à la production scénique de l'auteure. Nous avons restreint nos recherches à l'étude de la figure favorite de Suzanne Jacob, la fugueuse, dont les traces s'avèrent perceptibles dans chacun de ses romans. Lori Saint-Martin explique, dans le résumé pertinent au début de son article, que « dans les œuvres en prose de Suzanne Jacob, le féminin est précisément ce qui échappe à la maîtrise, ce qu'on ne peut saisir, immobiliser. Les protagonistes multiplient les départs, les amours, toutes formes de résistance devant l'écrasante uniformité de la vie en société » (Saint-Martin L., 1996 : 250). Les personnages de fugueuse posent néanmoins quelques problèmes préalables. Considérés comme insaisissables, inclassables et sans cesse fuyants, ils ont déjà suscité de multiples commentaires et des discussions, bref un intérêt unanime de la critique, mais également la prudence méfiante d'un lectorat moins averti. « La féminité est dans l'excès, souligne Saint-Martin, dans le débordement. Chaque fois qu'on croit l'avoir saisie, cette femme se trouve déjà ailleurs. On ne peut pas la décrire, sauf en la disant indescriptible » (ibidem : 257). Il est indéniable que les romans jacobiens ne sont pas destinés au grand public, comme le sont encore dans une plus grande mesure ses personnages qui nous incitent à penser. Car les protagonistes de Jacob sont toujours impressionnants, souvent énigmatiques, étrangement inquiétants et toujours opaques, ce qui contribue grandement à leur plurivocité. Par cela même ils invitent les lecteurs à un travail de filature aussi essentiel que gratifiant en les emmenant dans une grande aventure de lecture unique. Ainsi l'écrivaine atteint le premier but fondamental de tout art qui est de choquer, de

² *Flore Cocon*. Montréal, Parti pris 1981. Toutes les citations dans notre ouvrage se rapportent à cette édition et seront désormais indiquées par le sigle *FC* suivi du numéro de la page ; *Laura Laur*. Montréal, Boréal 1999, le sigle *LL* ; *La passion selon Galatée*. Paris, Seuil 1986, le sigle *LpsG* ; *Maude*. Outremont : NBJ 1988, le sigle *M* ; *L'Obéissance*. Paris, Seuil 1991, le sigle *LO* ; *Rouge, mère et fils*. Paris, Seuil 2001, le sigle *RMF* ; *Wells*. Montréal, Boréal 2003, le sigle *W* ; *Fugueuses*. Montréal, Boréal 2005, le sigle *F*. Nous n'avons pas soumis aux analyses *Les aventures de Pomme Douly* (1988) qui sont considérées, par Gaëtan Brulotte et Lori Saint-Martin, deux éminents auteurs et à la fois critiques de la littérature québécoise, comme des nouvelles. Voir Brulotte G., 1992 et Saint-Martin L., 1988 : 19. La table des sigles des romans analysés se trouve aussi dans la bibliographie.

bouleverser, à tout le moins d'éveiller l'attention et de produire une réaction. Notre ouvrage en est bien une.

La première partie de notre étude se donne pour but de présenter de multiples voix artistiques grâce auxquelles Suzanne Jacob est devenue une remarquable artiste multidisciplinaire. L'écrivaine refuse la notion de carrière. La seule carrière qu'elle aurait embrassée volontiers, c'est celle de joueuse de hockey, peut-être pour se solidariser avec tous les Canadiens pour lesquels ce sport est devenu une forme de passion patriotique. « C'est la seule carrière, au sens de compétition dans un système, qui m'aurait intéressée. Je voulais jouer. Rien d'autre » (Martel R., 1984 : E1 et E3). Et en effet, elle joue et se plaît à jouer consciemment, à envoûter ses lecteurs.

Pour bien cerner la question de la figure de la fugueuse qui s'avère capitale à notre étude, nous tenterons, dans la deuxième partie (*Les approches du personnage littéraire*), de décrire « la dépouille mortelle » (Glaudes P., Reuter Y., 1991 : 7) du personnage, ce qui nous permettra de voir se dégager plus nettement les trois approches dans la théorie du personnage littéraire. Nous présenterons dans un premier temps les approches textualiste et psycho-communicationnelle, l'une contredisant l'autre, qui aboutissent à la dimension pragmatique où l'*homo fictus* repose sur « le pacte de lecture » qui nécessite la présence du lecteur et de sa contribution au décodage du texte. Nous privilégions la troisième approche, proposée par Vincent Jouve, qui souligne le besoin du lecteur d'être confronté à des textes complexes, sa compétence à gloser le texte et surtout son habileté à appréhender le personnage sur les trois niveaux de lecture : comme une personne (le *lisant*), comme un projet sémantique (le *lectant*) et comme un prétexte permettant de vivre par procuration certains fantasmes (le *lu*). Pour les besoins de notre recherche et de nos analyses de la fugacité dans la description du personnage jacobien, nous n'avons pris en considération que les deux premières notions de l'approche pragmatique dont les fondements théoriques et pratiques nous lanceront dans les parties suivantes. Ainsi, la troisième partie (*La figure de la fugueuse dans les romans jacobiens*) et la quatrième (*Les aventures avec le double*), qui constituent le noyau de notre étude, se veulent une application pratique de deux régies de lecture et une démonstration de nos recherches analytiques.

La troisième partie sera consacrée à l'*être* de la fugueuse. Nous y démontrons les procédés techniques qui créent la fiction d'une autonomie, d'une psychologie même du personnage traité comme personne humaine. Nous proposons dans deux sous-chapitres une double lecture qui montrera la riche synonymie de la fugacité sur le plan de la description (les techniques et les procédés) et de l'essence psychologique (l'*être*) du personnage féminin dans le roman jacobien. Le premier présentera une analyse de l'évolution, des modifications et des significations qui s'opèrent dans la description onomastique de tous les personnages éponymes (l'étude des nom, prénom, surnom, pseudonyme et

description définie), ce qui favorisera la thèse de l'identité instable, mouvante et en devenir des protagonistes jacobiniennes (*Mon nom est « fugueuse »*). Nous nous pencherons dans la seconde partie du dit chapitre sur la technique du portrait littéraire physique (*La beauté et la tenue en désordre, La couleur rouge*) et psychique à la fois (*La femme labyrinthique, La nomade moderne et La femme artiste*) qui, toujours d'une manière très subtile, permet de confirmer la fugacité plurielle des héroïnes créées par Suzanne Jacob.

Dans la quatrième et la dernière partie intitulée *Les aventures avec le double*, nous passerons à un niveau supérieur du saisissement du personnage, à la lecture du décodage du projet sémantique de la figure de la fugueuse (le *lectant* dans la théorie de Jouve). Nos recherches ne se concentreront dans un premier temps que sur la lecture plurielle et intertextuelle du thème du double ainsi que de ses formes annexes qui s'imbriquent dans le roman jacobin. Cette lecture permettra de distinguer et de confirmer la place de certains scénarios communs, nécessaires pour déterminer les potentialités des personnages féminins et appréhender les séquences itératives du mouvement de la fugueuse sur l'échiquier d'un seul roman ainsi que de l'œuvre entière de Jacob.

Premièrement, nous démontrerons la pluralité qui apparaît dans la forme complexe du roman jacobin (multitude des genres, fragmentation des récits, instabilité de la voix narrative) qui invite à inscrire l'œuvre romanesque de Jacob dans une perspective du jeu mené par le lecteur qui aspire à habiter l'écriture jacobinienne pour gagner cette partie d'échecs (*La lecture plurielle des romans jacobins ou comment gagner la partie d'échecs*).

Deuxièmement, nous commenterons largement les trois projets narratifs ou les trois séquences thématiques (ou encore les trois histoires dans le sens que Jacob lui attribue) qui s'inscrivent dans le topos du double en extrapolant considérablement sa sémantique. Les trois romans analysés en détails découperont respectivement nos recherches thématiques en trois sous-parties dans lesquelles nous tâcherons de déchiffrer le sens et les valeurs qu'on attribue au personnage de la fugueuse. Pour évaluer le marquage idéologique des héroïnes jacobiniennes³ nous recourrons, entre autres, aux critères descriptifs suivants : *savoir-faire, savoir-dire, savoir-vivre et savoir-jouer*. *L'Obéissance*, le roman qui a bouleversé le grand public, nous servira de point de départ pour présenter une thématique, chère à Suzanne Jacob, celle de la dialectique du bourreau et de la victime. En nous référant à Iphigénie, l'héroïne mythologique qui est l'incarnation de la soumission totale, nous présenterons les souffrances du dédoublement intérieur des héroïnes dans *L'Obéissance* (sous-chapitres : *Alice Chaillé ou l'histoire d'Iphigénie* et *Marie Cholet ou l'histoire de l'Iphigénie survivante*) pour passer

³ J O U V E V., 1992 : 101. L'auteur rappelle que « l'herméneutique renvoie à la construction du sens et l'idéologie à l'attribution des valeurs ».

aux *Autres tragédies familiales* où le problème du dédoublement de la victime resurgit avec la même acuité.

Nous continuerons cette partie avec l'analyse de la figure par excellence du double, le « personnage du type 'trompeur', celui que les anthropologues anglo-saxons conviennent de désigner du nom de trickster, le décepteur » (Detienne M., Vernant J.-P., 1974 : 12), issu de la mythologie amérindienne, qui apporte un aspect original dans la description de la fugueuse (*La peur de l'ombre ou les rencontres avec le trickster*). *Rouge, mère et fils* nous servira de point d'ancrage pour décrire la nature complexe et contradictoire par ses missions antinomiques du Trickster (*Les métamorphoses du Trickster dans « Rouge, mère et fils »*) et débusquer les relations alambiquées qu'il entretient avec les autres. La sexualité débordante se veut l'une des importantes facettes du mesquin trickster, qui se trouve à l'origine de la notion de synchronicité transgénérationnelle comprise comme la transmission d'un abus sexuel d'une génération à l'autre. Nous retracerons ces histoires amphigouriques et saisissantes dans *Fugueuses* (*La synchronicité transgénérationnelle dans « Fugueuses »*). En effet, l'esprit du trickster permet de présupposer la multiplicité des formes et de leurs significations dont les traces multiples se laissent décrypter dans les romans antérieurs à *Rouge, mère et fils* que nous étudierons dans le sous-chapitre intitulé *Autres déclinaisons du trickstérisme*.

Finalement, nos dernières recherches analytiques seront consacrées à une autre variante de la figure du double qui trouve sa meilleure expression dans le mythe des jumeaux, dont la version réécrite dans *Wells* nous permettra de la relier avec le jeu de la séduction (*La séduction ou le mythe des jumeaux*). L'étude approfondie du texte, fondamental et nécessaire pour la question de la jumeauté amoureuse, permettra de dégager un rituel de la séduction (« *Wells* » ou aux sources de la séduction jumeauté) dont les séquences s'emboîtent dans d'autres textes de Suzanne Jacob (*Les effets de la séduction jumeauté*). La séduction au féminin, la dernière variante du mythe des jumeaux, confirmera dans une grande partie les raisons pour lesquelles Jacob écrit ses romans à l'ombre de jeunes filles en fleurs⁴ et des jeunes femmes en fuite⁵, ce qui synthétisera nos recherches analytiques.

Nous espérons que cette méthode de relecture de l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob soit une occasion de réactualiser l'approche pragmatique de la notion de personnage et surtout d'affiner certaines catégories théoriques, d'en montrer la pertinence, ce qui permettra de penser la figure de la fugueuse jacobienne.

⁴ Nous nous référons au titre du second tome d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust publié en 1919, chez Gallimard où l'auteur parle entre autres des amours féminines.

⁵ Nous faisons allusion au titre de l'article de Lori Saint-Martin (1996) que nous avons déjà cité.

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier Madame Suzanne Jacob pour le sourire rayonnant avec lequel elle m'a chaque fois accueillie lors de nos rencontres montréalaises, et pour la disponibilité totale qu'elle a témoignée pendant nos entretiens et notre correspondance.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Monsieur le Professeur Krzysztof Jarosz, fondateur du Centre d'études canadiennes de l'Université de Silésie, qui se trouve à l'origine de ma grande aventure avec le Canada francophone et qui m'a communiqué sa passion pour la littérature québécoise.

Pour son expertise en matière linguistique, je veux signifier ma grande reconnaissance à Monsieur le Professeur Philippe Mottet.

Je tiens également à remercier chaleureusement Madame le Professeur Regina Bochenek-Franczak, qui fut une lectrice attentive et d'une grande rigueur intellectuelle.

Que ma gratitude soit également exprimée à l'endroit de Madame le Professeur Marie-Andrée Beaudet, dont j'ai grandement apprécié la collaboration.

Je salue tous mes collègues de l'Institut des Langues Romanes et de Traduction de l'Université de Silésie pour le milieu bienveillant et stimulant à la recherche scientifique qu'ils ont su instaurer et qu'ils maintiennent.

Merci enfin à Gabriela et Piotr Pindur, mes amis polonais, qui m'ont accompagnée dès mes premiers pas dans la carrière universitaire et qui me soutiennent toujours et sans conditions.



Suzanne Jacob

Première partie

Les origines de l'imaginaire jacobien

1. L'enchevêtrement des chemins artistiques

Il y a **deux** Suzanne Jacob, celle qui **chante** et celle qui **écrit**. Les deux personnages éclatent de rire en même temps quand il faut répondre aux questions les plus directes. Elles cultivent le mystère et s'en retournent chez elles préciser leur sentiment de vivre : l'une à **Paris** pour chanter, l'autre à **Montréal** pour écrire. Elles sont **les jumelles vulnérables** d'un monde qui semble les traverser violemment. Elles questionnent **l'espace** et **le temps** avec la même **passion**.*

R o y e r J., 1987 : B-I

Suzanne Jacob exerce plusieurs métiers qui expriment sa passion inlassable pour l'art en général et en particulier pour la parole dans tous ses états, qu'elle soit écrite ou chantée, poésie ou prose. Suzanne Jacob est auteur-compositeur-interprète, co-fondatrice de la maison d'édition Le Biocreux, écrivaine, poète, romancière et essayiste en une seule personne. Elle remporte le prix Athanase-David 2008, la plus haute distinction décernée chaque année par le gouvernement du Québec en reconnaissance d'une carrière remarquable dans le domaine culturel et scientifique. Ariane Émond écrit que « le prix Athanase-David souligne, cette année, une écriture d'une sensibilité subversive et le talent d'une écrivaine qui place la liberté, celle que l'on gagne à l'arraché, au cœur de sa création »¹. Son œuvre protéiforme, puissante et inoubliable lui a valu également d'autres prix et la reconnaissance des critiques ainsi que des lecteurs².

Elle est née le 26 février 1943, en Abitibi, à Amos (au Québec). Son père, avocat, faisait de la politique à côté des « rouges », toujours battu, mais toujours dans la bataille. Elle a aussi eu un grand-père français et une grand-mère qui s'intéressait de près à la politique. La mère de Suzanne Jacob, d'origine amérindienne, est pianiste³. La musique, omniprésente dans la maison de Jacob,

* Tous les mots mis en gras dans les citations ont été distingués par moi — A.G.

¹ <http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.asp?noLaureat=376>, consulté le 28 novembre 2008. Ariane Émond remarque que « la voix singulière de Suzanne Jacob s'inscrit parmi les plus fortes de la littérature québécoise. Comme le souligne le critique et écrivain Gilles Marcotte : « Il y a un charme, au sens fort, de l'écriture de Suzanne Jacob, qui est, osons le dire, un charme intelligemment pervers, comme il convient en littérature. L'apport de Suzanne Jacob à la vie littéraire est constant et sa présence dans le milieu et auprès des lecteurs est soutenue : jurys, conférences, causeries, entretiens, festivals, lectures publiques, salons du livre, tournées... ».

² 1978 — finaliste de Prix du Gouverneur général : *La survie* ; 1983 — Prix Québec—Paris ; 1982 — Prix du Gouverneur général : *Laura Laur* ; 1996 — Prix littéraire Radio-Canada ; 1997 — Prix de la revue *Études françaises* ; 1998 — Prix du Gouverneur général : poésie de langue française : *La Part de feu* précédé de *Le Deuil de la rancune*.

³ J a c o b S., 2001b : 113—116.

contribue dans une large mesure à sensibiliser la fratrie de sept enfants⁴. Pour Suzanne, lire signifie déchiffrer les partitions musicales, déchiffrer un langage. La mère pianiste a marqué le rapport à l'œuvre, au travail du poème de la future écrivaine⁵. Elle lui a appris « comment s'engager librement dans la lecture d'une partition soigneusement choisie, comment y apporter sa réponse [...] » (Jacob S., 2001a : 69). La partition deviendra la métaphore de tout texte dans le sens le plus général du terme et la liberté face à la partition sera synonyme d'une certaine désobéissance aux idées préconçues qu'un texte nous impose. Bien des années plus tard, Jacob essayiste reparlera dans *La Bulle d'encre* de sa mère, de la pianiste dont la passion musicale fait penser implicitement au métier de l'écrivain et surtout à la prise de conscience de ce qu'est l'écriture.

Elle entretenait tout simplement avec la musique des cahiers une relation personnelle, exclusive, vitale. Elle n'avait pas besoin d'auditoire. Elle ne cherchait pas d'applaudissements. Son exigence était tout entière d'être plongée dans cette relation aux œuvres. Par la partition qu'elle choisissait de lire, elle était entièrement alertée, appelée. C'était avec la partition elle-même, ou en la comparant avec une autre partition, qu'elle discutait pour découvrir la réponse à donner à l'œuvre par l'exécution qu'elle en faisait.

Jacob S., 2001a : 69

Suzanne Jacob reparle plus ouvertement de sa mère dans son récent essai, *Histoires de s'entendre*, où elle lui donne le pseudonyme de la Pianiste. Celle-ci vit et « parle » avec ses interlocuteurs, ses compositeurs favoris, tels que Schumann, Brahms, Chopin.

La Pianiste était toujours prête à me suivre dans mes diversions puisqu'elle-même ne répondait jamais, n'avait jamais répondu aux questions qui touchaient aux domaines des idées, de la morale, de la philosophie, de la politique ou de l'histoire qu'en se souvenant comme par magie du thème d'une œuvre musicale qu'elle allait jouer au piano ou qu'elle fredonnait discrètement.

Jacob S., 2008 : 11—12

⁴ Nous voudrions souligner un élément dans la biographie de l'écrivaine qui réapparaîtra dans ses romans et auquel nous nous référons à maintes reprises dans nos recherches. Dans une interview accordée à Lori Saint-Martin et Christl Verduyn, Jacob évoque son enfance avec ses sœurs jumelles : « Mes sœurs aînées étaient des jumelles identiques. J'ai été, je crois, la seule personne qui ne les ait jamais confondues. Leur apparence était, si on en croit le regard des autres, identique. Et pourtant, elles étaient à mes yeux tellement évidemment différentes que je n'arrivais pas à percevoir comment les autres arrivaient à les confondre ». Saint-Martin L., Verduyn Ch., 1996 : 228—229.

⁵ Montpetit C., 2005 : F1 : « L'écrivaine apprécie d'avoir été très tôt en contact avec de grands "textes" de musique, qui n'ont pas été modifiés pour plaire aux enfants. Elle-même, benjamine, a joué du violon pour accompagner ses deux sœurs qui jouaient respectivement du piano et du violoncelle. Et pour l'écrivaine, la musique porte toujours une voix, un discours, et elle s'abstient d'en écouter lorsqu'elle ne peut pas être entièrement active à cette voix ».

Le piano constituera toujours l'élément indispensable du quotidien de la future romancière et fera partie du « plan d'une matérialité nécessaire à l'écriture »⁶. À côté du piano, il se trouve dans la maison des Jacob un autre objet important : la Bible. C'est dans ce livre qu'on lit, chante, psalmodie, pratique, réfléchit. Ce livre lui enseigne encore le silence. Suzanne fait ses études classiques au Collège Notre-Dame de l'Assomption à Nicolet. De ses jeunes années de l'adolescence passées chez les sœurs de l'Assomption, la pensionnaire garde quelques souvenirs parmi lesquels rejaillit une histoire-anecdote à laquelle l'écrivaine a souvent recours. Jacob revoit dans sa mémoire la sœur Anne, l'une des sœurs, qui ont paradoxalement préparé l'avènement de la Révolution tranquille. En 1960, lors d'une soirée au collège, la sœur Anne s'adresse à toutes les jeunes filles :

Mesdemoiselles, dit-elle en se tenant le foie comme une petite Bonaparte, notre évêque a frappé de censure *Hiroshima mon amour* qui sera diffusé ce soir à la télévision. Étant donné que vous êtes ici pour apprendre ce que la société vous interdit, le ciné-club sera obligatoire, ce soir, à vingt heures, et sera suivi d'une discussion, obligatoire elle aussi⁷.

Jacob S., 2008 : 138

L'adolescente de dix-sept ans retient bien le message des sœurs d'apprendre ce que la société interdit⁸. C'est également de ses observations abitibiennes que vient la constatation personnelle que « l'homme est préparé pour un rôle, alors que la femme, elle, est moins déterminée, moins programmée » (Soulé J-P., 1983 : E2). La future écrivaine conservera un irrespect total pour les interdits, qu'elle communiquera en particulier aux personnages féminins de ses romans.

⁶ Jacob S., 1999 : 15.

⁷ La même anecdote a été évoquée dans l'entrevue dont les paroles ont été recueillies par Voisard A.-M., 1987 : D-4.

⁸ Elle a fait ses études secondaires à Nicolet puis obtenu son baccalauréat ès arts de l'Université Laval. Voici une autre histoire racontant ses expériences avec les sœurs de l'Assomption que Jacob rapporte dans *Histoires de s'entendre*. Elle présente directement comment respecter et obéir à l'ordre généralement admis. Obéir ou désobéir est l'un des thèmes majeurs dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob. « Une personne, un jour, a décidé de me laisser faire l'expérience de la pensée. Elle s'appelle aujourd'hui madame Saint-Martin. Elle s'appelait alors sœur Saint-Martin-de-Tours. Elle était professeur de philo et de maths. Mes dissertations étaient toujours des "expériences" de pensée qui ne correspondaient en rien à ce que l'Université Laval attendait d'une dissertation de philosophie au niveau de bac. Madame Saint-Martin m'a donc convoquée. "Voilà, a-t-elle dit, les choses sont très simples et je crois que vous pouvez les entendre. Je suis là pour vous préparer aux examens du bac qui ne concerne en rien vos 'expériences' de pensée. Si vous voulez bien accepter d'apprendre à répondre aux critères des examinateurs, en retour je noterai tous vos travaux suivant d'autres critères où je tenterai à mon tour de répondre à vos 'expériences' de pensée. Mais pour l'examen final du bac, vous obéirez aux critères de l'Université Laval. (Thomas d'Aquin par cœur.) Qu'en pensez-vous ?" C'est le premier accommodement raisonnable qu'on m'ait proposé » (p. 137).

Elle éprouvait depuis toujours, paraît-il, un engouement pour la création, pour composer, pour extérioriser une part d'elle-même au monde. Elle faisait des séances avec ses camarades : ils jouaient et faisaient de la musique. C'était une sorte de bricolage artistique à la demande. À l'école elle jouait au cancre mais affectait de jouer la comédie dans la troupe scolaire. Elle adorait faire du théâtre. Fascinée par l'art contemporain, Suzanne fait une demi-saison dans les *Apprentis-Sorcières*⁹. En 1968, elle débute comme auteur-compositeur-interprète à Montréal, dans les boîtes à chanson *Chez Clairette* et au *Patriote*. Les expériences acquises au théâtre ne correspondent pas à ses besoins et aspirations de création¹⁰.

Après la comédienne vient l'institutrice. Suzanne Jacob se met à enseigner le français comme langue seconde et, en même temps, se consacre à l'écriture. L'écriture va de pair avec la lecture ou inversement. Jacob, en parlant de son œuvre poétique dans un documentaire réalisé par Sylvain Marotte, signale ses rencontres les plus marquantes. La première fut la grande découverte de tout un nouveau monde avec les chansons de Léo Ferré qui lui ont donné à comprendre et à approfondir à rebours le sens du message des sœurs de respecter l'ordre imposé par la société. Elle découvre avec ces chansons la force de la révolte. La seconde révélation vient avec la lecture du roman intitulé *Aventure de Catherine Crachat I, Hécate* et *Aventure de Catherine Crachat II, Vagadu*¹¹, de Pierre Jean Jouve. La rencontre avec le roman de Jouve a marqué une fois pour toutes son rapport à l'œuvre et à la lecture active et consciente qui est devenue pour elle une forme d'écriture. Elle fait part dans son premier essai de ses premières rencontres avec le livre « qui devient tout, qui lance les garde-fous dans l'abîme, qui illumine d'un éclat de foudre toutes les synthèses qu'on avait réussi à faire pour se maintenir dans la cohérence et la lisibilité » (J a c o b S., 2001a : 78).

Dans ce livre connu de nous seuls, nous avons fait l'expérience de l'ébranlement des habitudes internes qui nous paraissaient essentielles *sans que nous le sachions*. C'est le livre qui nous a appris à quelle lecture du sens nous étions incapables de désobéir en nous faisant don de la capacité d'imaginer les choses *autrement*. Ou c'est un livre qui nous a affranchis d'un compte du temps. Ou il nous a jeté hors d'un temps et nous avons fait l'expérience d'être expulsés hors de nous, d'être condamnés à un exil dont les fruits ne ressemblaient à rien. Cette expérience a dû par la suite être protégée.

ibidem

⁹ Guy Beaulne, en 1958, fonde l'Association canadienne du théâtre d'amateurs (ACTA), dont font partie des troupes comme les *Apprentis-Sorcières* et les *Saltimbanques* ; il en est le directeur jusqu'en 1963.

¹⁰ Elle a également reçu une formation en théâtre et en musique.

¹¹ J o u v e P.J., 1972 ; 1989.

La lecture occupe une place importante dans l'évolution personnelle de Suzanne Jacob. Elle eut la chance inouïe « de grandir dans un milieu où la lecture n'est en aucun cas vue comme une sournoiserie, une oisiveté ou un vice, ou comme une atteinte mortelle à la rentabilité ou à la santé [...] » (J a c o b S., 2008 : 22). Sa pensée évolue au fur et à mesure de ses grandes rencontres avec le livre « qui construit ou ébranle, qui modifie ou fortifie, qui met au monde ou qui met à mort » (J a c o b S., 2001a : 79). Elle en parle ainsi dans *Écrire, comment pourquoi*, son deuxième essai publié en 2002 :

Entre l'âge de quinze et dix-huit ans, j'ai avalé des rayons entiers de bibliothèque, avalé et avalé des pages et des pages de la bibliothèque de Nicolet, Homère, Calderon, Cervantès, Dostoïevski, Camus, Sartre, Laure Conan, Saint-Denys Garneau, tout avalé, et c'est lorsque que j'ai eu dix-huit ans et pas avant cet âge de dix-huit ans, que Pierre Jean Jouve, Marguerite Duras et Jean-Luc Godard sont venus mettre un terme à cet avalage incessant qui n'avait pour méthode que l'allaitement et le non-sevrage, et grâce à la rencontre de l'œuvre de ces trois personnes, Jouve, Duras et Godard, j'ai cessé d'avalier et j'ai commencé à étudier, c'est-à-dire à répondre de ma réponse aux œuvres. [...] Étudier comme écrire peut-être. Lire dans la même concentration, dans la même posture, dans la même respiration, dans le même renoncement, dans la même absence que pour écrire.

J a c o b S., 2002 : 32—33

Elle réaffirme, six ans plus tard, dans *Histoires de s'entendre*, l'importance du dialogue avec les œuvres en question qui ont marqué durablement sa conscience créatrice et ont contribué à son évolution personnelle ainsi qu'artistique.

[...] je me suis tournée vers les œuvres qui avaient élargi la conscience de ce lieu, vers les œuvres qui avaient eu la plus grande force de séduction pour m'attirer en elles, de conviction pour me transformer, qui m'avait persuadée de leur faire confiance et auxquelles j'avais peut-être commencé à me confier dans l'étonnement d'un dialogue possible, intense, continu. C'est une bien longue phrase pour parler tout simplement de ces abris nucléaires qu'ont été Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Pierre Jean Jouve, Brecht, Beckett, Bataille et Duras, Bernhardt, Jean-Luc Godard, et Proust bien plus tard. Je veux parler bien sûr des œuvres de ces derniers. À partir du fait que c'était le dialogue avec ces œuvres qui m'avait le mieux mis à l'abri de la désintégration, qui m'avait fait le mieux entendre ma propre voix intérieure, [...].

J a c o b S., 2008 : 24

La carrière littéraire de Suzanne Jacob s'avère plurielle et polyphonique. Pendant les premières années de ses activités publiques, deux éléments essentiels se distinguent parmi ses multiples occupations artistiques. « En fait, j'ai besoin de deux supports, confie-t-elle à Pierrette Roy, le support livre et le sup-

port scène. Je vis entre la chanson et l'écriture ; je suis toujours en écriture et prépare actuellement un nouveau spectacle. La chanson et l'écriture sont deux activités de mon organisme qui ont lieu. [...] Et c'est cette pluralité de formes qui est enrichissante » (R o y P., 1984 : D8). De boîte en boîte, de salle en salle, elle vient à la chanson, aux spectacles, aux représentations tirées de son vécu quotidien et exprimées par son corps. « La chanson est un médium qui presse, à cause du contexte, à cause de la technique et du corps, confesse Jacob chanteuse. Moi, j'ai besoin d'une forme qui accueille mon corps de chanteuse. Comme un vêtement. Si mon corps n'est pas accueilli par la chanson, je ne la fais pas » (R o y e r J., 1980 : 21). Dans ses spectacles il y a une partition de la voix, de l'oreille et de l'œil, bref du corps qui reste en relation directe avec les paroles chantées. Les paroles d'*Une humaine ambulante* résument bel et bien la thématique de ses chansons et annoncent les contours de ses créatures romanesques, des personnages féminins. Jacob chante :

Je n'arrive de nulle part, je m'en vais nulle part. J'ai rien inventé, j'ai rien découvert, je n'ai fait que marcher. Je suis **une humaine ambulante** et c'est bien assez.

Beaulieu P., 1980 : C1

Sa passion du théâtre, du spectacle se laisse voir sur la scène, pendant ses concerts sporadiques mais intenses où s'établit un lien particulier entre la chanteuse et son public. « Avec la chanson, je veux créer une mise en relation, avoue-t-elle. Je respire avec le public, je l'écoute autant qu'il m'écoute. Par le biais de mon spectacle, nous allons quelque part, ensemble » (T h i b a u l t M., 1979 : 8). Suzanne Jacob se trouve à être chanteuse et séductrice à la fois. Il est fort probable que les règles de la diplomatie de séduction, de l'envoûtement, de la force du regard décrites dans son œuvre romanesque soient l'expression de ses expériences scéniques. L'artiste nous a confié qu'elle se plaisait à envoûter son public par son regard comme si elle désirait l'hypnotiser. « Porter les yeux sur l'autre n'est jamais un événement anodin, commente Le Breton, le regard en effet donne prise, il s'empare de quelque chose pour le meilleur ou pour le pire, il est immatériel sans doute mais il agit symboliquement » (L e B r e t o n D., 2006 : 70). La puissance magnétisante du regard de la chanteuse, sa belle et puissante voix, sa diction à peu près impeccable, ses multiples visages, comme celui de la démarquée véhémement d'*À la claire fontaine* ou celui de la questionneuse d'*Abitibi* et de *Ritournelle*, bref tous ces facteurs ont pour fonction de transformer ses concerts en représentations théâtrales à travers lesquelles s'établit un vif contact, même une sorte de communion entre l'actrice et ses spectateurs. Sur scène, la chanteuse parle, chante et écoute les gens réagir à ses paroles. « Elle parle des choses qui nous concernent, raconte Pierre Beaulieu, qui nous unissent, qui nous séparent, de nos vies, de la sienne, de leurs

ressemblances. On en partage un bout ensemble, le temps d'un spectacle, parce que nous nous retrouvons réunis, un même soir, dans un même lieu, parce que c'est exceptionnel, et puis on repart, on continue, chacun de son côté » (Beaulieu P., 1980 : C8). Dans un autre témoignage, Pierrette Roy constate qu'il y a « peu d'événements, peu de choses sur cette terre qui nous ramènent avec violence mais aussi avec tendresse, sur nous-mêmes, qui nous permettent d'approfondir la relation d'authenticité que chacun vit avec lui-même, au plus profond de soi. Pourtant, c'est ce qu'une Suzanne Jacob en spectacle tente de faire. Et à l'entendre parler d'elle-même, de la relation intense qu'elle vit avec son public, on parvient sans peine à croire qu'elle y arrive et même excelle dans ce 'rôle' qu'elle se donne » (Roy P., 1980). Jacob n'impose rien mais propose surtout à son spectateur d'entrer en contact avec lui-même, de retrouver son autonomie. Les journalistes soulignent à l'unisson la place libre qui attend chaque spectateur pour qu'il puisse se reconnaître dans les images véhiculées par la chanteuse. Pierre Beaulieu constate qu'« on donne les mots aux gens et on leur laisse la place, le soin, de se faire eux-mêmes leurs propres images. Un show plaisant » (Beaulieu P., 1980 : C7). Jean Royer constate par contre que « pour avoir une circulation sociale, la chanson doit d'abord rejoindre son public ; jusqu'à une sorte de silence originel où chacun va se retrouver et s'entendre au bout de la chanson » (Royer J., 1980 : 21). Jacob chanteuse fait sur la scène ce que décrira bien des années plus tard Jacob écrivaine dans *Wells* : amener quelqu'un à son autonomie, à sa liberté, ce qui signifie le séduire.

Au bout d'une dizaine d'années de spectacles, Suzanne Jacob se retire de la scène et renonce à la chanson pour se consacrer entièrement à l'écriture. Quand Suzanne Jacob parle du métier d'écrivain, elle évoque au début Anne Hébert, une grande romancière et poétesse devenue un monument de la littérature québécoise. Leur première rencontre a eu lieu après l'un des concerts-spectacles donnés par Jacob. « En la lisant, se souvient Jacob, je me suis sentie sauvée. J'ai su, comme par intuition, que je n'avais pas à m'inquiéter d'être née au Québec, si un jour je devais, moi aussi, écrire » (Voisard A.-M., 1987 : D-4). Jacob met souvent en relief l'importance de l'écriture dans sa vie. « Il faut que j'écrive, pour voir clair en moi et autour de moi » (Thibault M., 1979 : 8), avoue-t-elle et ses mots rappellent étrangement ceux de Saint-Denys Garneau. Quelques années plus tard la même déclaration réapparaît : « Moi, avant même d'écrire, j'avais l'écriture dans la chimie de mon organisme, [...] Je fais chaque fois le mieux que je peux ! J'écris dans la passion : c'est très intense. Je risque autant que je peux » (Bernier C., 1978 : E3). Sans garder d'énergie en réserve, elle s'investit totalement dans le texte qu'elle est en train de mettre au jour. En prenant en considération toutes ses manifestations littéraires, nous pouvons les comparer à un labyrinthe, vu la multitude et l'enchevêtrement des chemins artistiques qui l'amènent toujours au *centre*. Le

centre, dépossédé de sa valeur sacro-mythologique, de sa symbolique topographie spatiale, constitue, dans le cas de Jacob, la pensée ou l'idée qui l'habite et l'amène progressivement, de temps en temps très lentement, vers le texte à venir. « Je crois qu'il n'y a qu'une chose essentielle à l'écriture, avance-t-elle, un lieu qui puisse s'absenter, qui puisse disparaître pour laisser toute la place au lieu que le texte invente, où il convie, où il appelle, où il attend. C'est là qu'habite une auteure à qui je prête mon nom pour que le livre soit signé » (J a c o b S., 1999 : 18). Peu importe la forme, que ce soit un poème, une nouvelle, un récit, un roman ou encore un essai, ce qui comptera toujours pour Jacob ce sera son impératif intérieur et presque inné d'« habiter l'écriture même ».

2. Pour « habiter l'écriture même » de Suzanne Jacob

L'œuvre jacobienne s'avère difficile à classer comme l'est toute la littérature québécoise de la fin du XX^{ème} et du début du XXI^{ème} siècle. En 1988, François Ricard a déjà expliqué qu'

il n'est plus guère possible aujourd'hui, sous peine de simplification, d'enfermer dans une définition univoque, ni même de décrire comme un tout cohérent, la littérature qui se publie présentement au Québec ; la variété, l'éclatement, la coexistence des thèmes et des formes y sont trop grands pour laisser voir quelque courant commun ou central vraiment significatif. C'est pourquoi [...] il devient de plus en plus malaisé de parler de la « spécificité » de cette littérature. Certes, on admettra (quoique non sans réserve) qu'il existe au Québec un « marché » et une « institution » littéraires relativement autonomes [...]. Il existe aussi des écrivains québécois, des éditeurs québécois, des lecteurs québécois. Mais en ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, leur écriture, leurs références, le « code » qui les régit, tout indique que le territoire de la dite « différence » québécoise, son paysage particulier et les frontières qui permettraient de le fixer, deviennent de moins en moins perceptibles.

Ricard F., 1988 : 15—16

Commençons par la poésie qui constitue une orientation première et capitale chez Suzanne Jacob bien que ses recueils de poèmes soient peu nombreux¹². Jacob est avant tout poète. Elle ne perdra jamais son esprit poétique, sa sensibilité à la langue, au mot, à l'expression qui disent incessamment son rapport à elle-même et au monde. Tout réapparaît en s'accumulant lors de la rédaction de ses romans touffus et de ses textes bien pondérés des essais où on trouve des passages inoubliables émaillés d'annotations et de réflexions d'une haute valeur

¹² *Gémellaires. Le chemin de Damas (poèmes) I*. Montréal, Le Biocreux 1980 ; *La part de feu* précédé de *Le deuil de la rancune (poèmes)*. Montréal, Boréal 1997 ; *Les écrits de l'eau* suivi de *Les sept fenêtres*. Montréal, L'Hexagone 1996 ; *Filandere Cantabile*. Paris, Marval 1990.

poétique. Voici comment elle traduit sa vision du poète-déchiffreur du monde qu'elle a confiée dans une interview à Conard Bernier :

Le poète est le grand défricheur de la vie, le grand confident de la vie, celui qui règne par l'imagination, le cœur et l'esprit, celui qui met en circulation l'oxygène du possible, du nouveau, du rêve véritable, de l'amour véritable de toutes les choses humaines. Tant qu'il y aura des hommes, il y aura des poètes. Je ne peux pas concevoir la vie sans poésie. J'ai besoin de poésie comme j'ai besoin d'oxygène, et c'est parce que je tiens absolument à tout ce qui existe — ma vie tient à toutes les autres vies et à tout ce qui bouge et vibre — que je crois aux immenses et merveilleux pouvoirs de la poésie.

Bernier C., 1978 : D 2

Le thème de la gémellité, avant d'être largement exploité dans son écriture romanesque, apparaît d'abord dans sa poésie. Jacob publie dans sa maison d'édition, Le Biocreux, en 1980, le premier recueil de poésie qui porte le titre signifiant et symbolique pour son imaginaire : *Gémellaires. Le chemin de Damas* où il y est question de « la femme dans la gémellité », comme l'affirme Jean Royer dans son *Introduction à la poésie québécoise* (Royer J., 1989 : 103). La gémellité découle du thème du double qui est devenu le signe distinctif de l'écriture jacobienne. Ces poèmes, comme écrit Pierre Nepveu, sont hantés par « les grandes figures familiales, traitées sur un mode surréaliste, bribes de mémoire délirante » (Nepveu P., 1996 : 247). Parmi ces figures familiales se détache le couple originaire des jumeaux dont l'attachement quelque peu incestueux trouve son aboutissement dans le roman intitulé *Wells*¹³. Le poème *Gémellaire II* évoque une situation familiale traumatisante, dans laquelle une mère empêche la croissance de sa fille, déjà dans la vingtaine, en la gardant dans une chaise haute. Ce sujet trouve d'innombrables ramifications dans l'œuvre romanesque dont la plus troublante reste *L'Obéissance*. Wilson Baldrige souligne à juste titre que les recueils poétiques donnent un ton à tous les ouvrages de Jacob, qu'on y « retrouve une disposition extrêmement imaginative chez ses principaux personnages de fiction. Ce sont des femmes autonomes, comme si leur féminisme était un acquis, inutile à proclamer. Leur force et leur assurance sont bien celles de l'auteure [...] » (Makward Ch.P., Cottenet-Hage M., 1996 : 317). Pierre Nepveu attire l'attention sur le fait que les poèmes jacobiens évoquent différentes formes et attitudes de révolte, d'insurrection qui réapparaissent à profusion dans ses romans. « Suzanne Jacob cherche plutôt à déjouer les barrières, explique le critique, en multipliant les postures et les discours, en variant les approches : violente, riante, grotesque, lyrique, etc. Cela est sensible jusque dans la forme des poèmes, qui ne sont aucunement marqués par le formalisme des années soixante-dix, mais qui sont au-

¹³ Voir le sous-chapitre intitulé « *Wells* » ou aux sources de la séduction gémellaire dans la quatrième partie de notre ouvrage.

tant de mises en scène et en paroles, parfois très complexes, mêlant le vers court et les blocs de prose » (N e p v e u P., 1996 : 248). La poésie de Jacob constitue un versant anti-romanesque, d'après la formule de Nepveu (ibidem : 243) mais elle annonce dans une grande partie les thèmes majeurs de son imaginaire romanesque.

En ce qui concerne les romans de Suzanne Jacob, la critique les attachait d'abord au féminisme. Nous lisons dans une entrevue une telle présentation descriptive : « Chanteuse, écrivain, productrice de disque et éditeur, Suzanne Jacob, femme de cœur et femme de tête, est d'une autre génération : celle où les jeunes filles (en fleurs ou pas) ont appris à se défaire d'une féminité toute d'artifices pour conquérir de haute lutte leur identité à travers, entre autres, la parole, l'écriture et l'action » (T h i b a u l t M., 1979 : 8). La page suivante du même document apporte l'affirmation la plus pertinente :

Je suis féministe parce que je revendique la liberté, l'égalité, mais je ne considère pas la chanson ou l'écriture en général comme une arme de combat. Ce qu'il y a de drôle, c'est que pour certaines radicales je ne suis pas féministe du tout. Elles me reprochent, par exemple, de vouloir séduire mon public. Tu parles ! Je revendique le droit de séduire si je veux... et aussi le droit d'être séduite.

ibidem

Il est fort possible de percevoir dans une certaine manière les accents féministes dans l'écriture de Jacob. Sans être engagée comme le sont les féministes, la romancière soulève des problèmes propres à ce mouvement, tels que l'abolition du patriarcat, de la religion, la démythification des rôles traditionnels de la Mère, de la Femme. « Parler du viol, des femmes battues, de l'avortement, de la pornographie, de la folie, pour lever le voile sur les injustices qui fondent la société, tel était et demeure encore le discours inattendu et intolérable des femmes » (D e m e r s J., M c M u r r a y L., 1983 : 169, 170). En inventant de nouveaux schèmes de représentation, les féministes passent à l'acte et posent « un geste nettement subversif et politique » (ibidem : 178). À la demande de Jovette Marchessault, Suzanne Jacob participe à *La Nouvelle Barre du jour*¹⁴, en y éditant des textes, dont « La mermour » (n° 87, fév. 1979)

¹⁴ <http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0000532>, consulté le 14.04.2008 : Fondé en 1965 par Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre, Roger Soublière et Jan Stafford, *La Barre du jour* (BJ) est une revue dont l'objectif est de stimuler l'écriture et de transformer la production aussi bien que la lecture de la littérature. En 1977, *La Barre du jour* devient *La Nouvelle Barre du jour* (NBj) sous l'impulsion de Brossard (qui quitte la direction en 1979), de Michel Gay et de Jean Yves Collette. Malgré un changement à la direction en septembre 1981, qui passe à Hugues Corriveau, à Louise Cotnoir et à Lise Guèvremont, l'objectif de la revue demeure inchangé. Collette et Gay en reprennent la direction en 1984 et y demeurent jusqu'à la cessation de la publication en 1990.

et « La Complicité » (n°112, mars 1982). Certes, Jacob établit dans ses romans de nouveaux rapports avec l'espace intime, y affirme de nouveaux liens entre les femmes, ce qui représente une sensible réorientation thématique de son univers fictif mais son œuvre se situe hors de l'écriture expérimentale et réflexive que recouvre l'expression française d'*écriture féministe*. Doris G. Eibl affirme que les romans de Suzanne Jacob

prouvent néanmoins une confrontation intensive avec la pensée féministe radicale. Dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob, les concepts d'identité et de différence sont mis en scène de manière nouvelle. Pour elle, la différence n'est pas une notion statique apparentée au contraste ou au distinguo, mais elle implique toujours une reconnaissance renouvelée de ce qui est autre. Ce qui signifie tout simplement que la différence, concept unique et unitaire, n'existe pas. Les personnages féminins de Suzanne Jacob ne sont pas, ils deviennent et ses romans sont les lieux d'une réflexion ouverte et décentrée sur l'idée d'identité.

Eibl D.G., 1995 : 119—120

Lori Saint-Martin propose de rattacher l'œuvre de Suzanne Jacob au courant qu'elle appelle le *metaféminisme*. Le critique, en expliquant les relations étroites entre les textes féministes et les textes metaféministes, précise que ces derniers affirment leur continuation ainsi que leur dissemblance, « suggèrent à la fois qu'ils vont plus loin et qu'ils commentent, prolongent et vivifient le féminisme plutôt que de le renier » (Saint-Martin L., 1997 : 237). Ils refusent de servir une cause sociale ou politique. « Finies les luttes collectives, finis les appels à la solidarité, poursuit Lori Saint-Martin. Au contraire, l'expérience personnelle est omniprésente, la forme plus ou moins traditionnelle [...], l'écriture relativement accessible [...]. En général, la quête d'une écriture spécifiquement féminine, d'un langage-femme, semble abandonnée » (ibidem : 241), conclut-elle. Les constatations des auteurs de *Histoire de la littérature québécoise* se rattachent au propos de Lori Saint-Martin. Ils soulignent la teneur presque traditionnelle de l'œuvre jacobienne, son caractère intimiste et sa peinture aiguë de la condition de l'homme moderne : désintégré et éclopé dans les couloirs labyrinthiques des valeurs diffuses.

La fragmentation, la discontinuité, l'éclatement du sens constituent ici un mode naturel, une façon d'être propres à une génération d'individus qui doutent sans cesse de la place qu'ils occupent dans le monde. Chacune de ces fictions exacerbe la perte du sens de l'histoire, l'immersion dans un présent désordonné, l'effritement des liens sociaux, l'hétérogénéité des référents culturels et l'aspect de plus en plus énigmatique du réel.

Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E., 2007 : 552

Les exégètes considèrent que la dénomination d'*hyperréalisme*, acceptée d'ailleurs par l'écrivaine, caractérise le mieux son écriture.

Dans chacun de ses romans, remarquent-ils, les détails obsédants ou mystérieux s'accumulent et produisent une frayeur diffuse. L'action suivie est à peu près absente, sauf pour indiquer le ressassement de souvenirs traumatisants ou pour suivre des filiations étranges qui unissent les personnages. Ceux-ci sont à la fois vaporeux, fuyants et figés dans leur drame personnel, incapable d'évoluer ou de se libérer de leur angoisse.

ibidem : 555

Nous nous sommes référée dans cette présentation de l'évolution littéraire de Suzanne Jacob à ses essais qui proposent une réflexion théorique sur les notions fondamentales qu'elle développe où réécrit dans l'univers fictif de ses romans. Jacob est auteure de trois essais¹⁵. *La Bulle d'encre* est son premier véritable essai, qui a été accueilli par le Prix de la revue *Études françaises* en 1997 (v. R i e n d e a u P., 2004). *Écrire, comment pourquoi* « se situe sensiblement dans la continuité, sinon dans le même esprit que *La Bulle d'encre* » (ibidem : 274), constituant à la fois un glossaire de notions nécessaires pour *habiter l'écriture même* de Jacob ainsi qu'une riche source documentaire d'informations biographiques de Suzanne Jacob. Dans le dernier essai, *Histoires de s'entendre*, nous retrouvons les mêmes éléments propres à l'essai jacobien : réflexion, récits fictifs, autobiographie, critique littéraire, discours intertextuel.

Suzanne Jacob propose dans *La Bulle d'encre* quelques notions bien opératoires. Elle y aborde la question des relations intrinsèques entre l'auteur et l'œuvre, entre « le produit de marchandise » qu'est cette dernière et le lecteur. Suzanne Jacob part d'un constat que « la réalité ne dépasse jamais la fiction parce que la fiction est la condition de la réalité » (J a c o b S.,

¹⁵ Jacob a également édité une chronique sous un titre laconique *Ah...!* (Montréal, Boréal 1996) qui est classée par certains critiques parmi les essais. Ce sont de courts textes, appelés des chroniques, qu'elle rédigeait dès juin 1981 jusqu'en janvier 1991 pour *La Gazette des femmes*. Des anecdotes, des monologues, des récits présentés sur scène pendant ses spectacles se trouvent à l'origine de cette chronique pleine d'humour et d'une facture non traditionnelle. Jacob y aborde les thèmes suivants : l'incapacité proverbiale des femmes à dompter la mécanique, les stéréotypes en matière de plaisir partagé chez l'homme comme chez la femme, la critique moqueuse de la mauvaise foi de l'homme, une auto-ironie caractéristique de l'écriture des femmes, etc. Lucie Joubert souligne à juste titre le « désir de Jacob de revendiquer le droit à la liberté totale de parole, fût-ce au risque d'écorchner au passage les fondements mêmes de la revue dans laquelle elle s'exprime et de redonner prise aux idées reçues contre lesquelles les femmes doivent se battre, encore aujourd'hui. En voici quelques-unes : il n'y a pas pires chipies que les femmes entre elles ; quand une femme se mêle d'être agressive (dure en affaires), elle est bien plus agressive (dure en affaires) qu'un homme ; une féministe, c'est une femme qui adopte le comportement du dominant ; les féministes sont allées trop loin, etc. » (J o u b e r t L., 2002 : 104).

2001a : 35). L'essayiste distingue la fiction familière¹⁶ de la fiction dominante¹⁷ qui est la plus répandue dans une même société donnée et à laquelle on croit comme à la réalité elle-même. D'où la portée majeure de la littérature qui assure à l'homme une lisibilité relative de lui-même et du monde car elle lui procure « d'autres matrices de perception, d'autres synthèses, d'autres images globales, d'autres institutions, plus ou moins conformes aux fictions dominantes » (ibidem : 37). La même notion réapparaît dans *Histoires de s'entendre*, son dernier essai, où elle répète qu'

être est une activité de fiction, ça veut dire qu'on ne peut se penser soi-même et penser le monde, penser et transmettre sa pensée, penser et agir que grâce à la capacité fictionnelle de la langue elle-même. C'est la langue, une fiction bien sûr, qui nous permet de nous inventer durables dans la durée, durables dans l'action, durables dans le temps. Nous sommes faits de plusieurs histoires qui doivent trouver les moyens de s'entendre entre elles.

Jacob S., 2008 : 16

Cela est d'une portée capitale pour l'écrivain qui travaille dans et avec la langue. Il doit se mesurer continuellement avec cet effort d'éviter la sclérose langagière par le seul fait qu'elle est répétée et qu'elle peut reproduire les mêmes micro et macro thèmes. « J'ai besoin de sortir de cette situation où on crève d'ennui, explique Jacob, parce que tout est déjà entendu. La langue, elle, n'est pas entendue, elle est à entendre » (Barbancé M., 1998 : 6). Jacob se rend compte du fait qu'il n'existe pas de « *langue merveilleuse* pour les écrivains, mais une langue avec laquelle on est toujours en conflit, qu'on essaie de 'prendre à la gorge' pour lui faire dire ce qu'elle ne dit pas » (ibidem). C'est pourquoi Jacob suggère que c'est à l'écrivain qu'il revient de « devenir plus expert, plus spécialiste qu'un autre citoyen, dans l'identification du récit dominant de la société dans laquelle il vit » (Jacob S., 2001a : 40).

La question se pose donc : quelles sont ces histoires ou fictions dominantes grâce auxquelles le lecteur réussit à comprendre le monde fictionnel de Jacob ?

Suzanne Jacob propose des fictions dominantes qui sont pertinentes et propres à l'idéologie et aux mœurs du Québec. Nous pouvons découvrir dans son œuvre romanesque la trace des mouvements sociopolitiques qui se sont inscrits

¹⁶ Jacob S., 2001a : 35 : « Fiction sonore à partir du matériau des sons, la *maman* pouvant être la *mummy*, la *mutti*... Fiction gestuelle, on se frotte les pommettes ou le nez, ou on s'embrasse sur la bouche. Fiction calligraphique, architecturale, hygiénique... ».

¹⁷ « Le fait d'interroger la fiction dominante montre qu'elle cherche inévitablement à la cerner, et qu'en la débusquant elle contredit en partie sa position. Par conséquent, son essai s'inscrit dans ces œuvres de liberté qui refusent les ordres [...]. L'originalité de *La bulle d'encre* tient justement à cette utilisation des épisodes narratifs pour prolonger les zones de liberté offertes au lecteur. La fonction du récit (dans l'essai) se présente donc comme une critique ou une solution pour contrer, ébranler ou interroger la fiction dominante » (Riendeau P., 2004 : 276—277).

dans l'histoire et la culture franco-canadiennes. On y retrouve surtout une littérature intime plus qu'engagée, un discours plus metaféministe que celui du féminisme qui a inondé le roman contemporain québécois depuis 1980, et un discours plus historique que nationaliste qui prône le retour aux sources, c'est-à-dire l'abolition des tabous sempiternels liés aux origines métissées des Québécois. Mais la situation de l'écrivaine est particulière. Son œuvre littéraire, ses créations artistiques ont déjà franchi et n'arrêtent pas de dépasser les frontières de la québécity et de la québécutude. De par leur thématique les romans jacobins s'avèrent lisibles sous toutes les latitudes. Nous pouvons nous demander si on peut traiter son œuvre d'universelle. En parlant sur le ton de la raillerie, Suzanne Jacob nous en donne la réponse :

Nous voulons qu'on nous accorde d'être « universels » comme disait Miron. Oui, mais l'universalité, à l'aube de l'an 2000, est-ce l'utopie réalisée aujourd'hui par Céline Dion et Jacques Villeneuve, ou est-ce celle d'une littérature qui dessine en la franchissant la frontière du familial pour pouvoir se donner à elle-même la capacité de se connaître, de se reconnaître et de se régénérer, de sortir de sa stérilisation volontaire et du désir de disparaître en se fondant dans une universalité qui aujourd'hui porte le signe de Coca-Cola ?

Barbance M., 1998 : 8

Jacob développe le champ lexical de la fiction dominante qui se présente sous des appellations diverses : « [...] société médiatique, médiatisation, ère des médias de masse, ère de la communication, rentabilisation, mondialisation, internettisation » (Jacob S., 2001a : 39). La fiction dominante telle qu'elle apparaît dans ses romans revêt un aspect plus humain et plus particulier. Nous souscrivons à l'opinion de Jacob qui dit que les fictions dominantes propres à toute société et culture ancienne comme moderne portent des appellations diverses : la saga familiale, la quête des origines, le conflit des générations, la filiation, l'inceste, la cruauté, la communication manquée et solitaire, la solitude congénitale de l'homme. Nous tenons à souligner en particulier la portée capitale de certaines fictions dominantes qui, en s'entrecroisant, se complètent mutuellement en donnant une vision plus cohérente aux écritures multiples de Jacob et surtout à son œuvre romanesque. Il est question de la fiction dominante de la famille et de la souffrance. L'acuité de la souffrance liée inséparablement à la réalité de la famille se présente implicitement et explicitement dans les configurations les plus différentes dans tous les romans jacobins. La souffrance dont les noms et les formes sont innombrables et incommensurables reste la même. Son essence est interchangeable sous toutes les latitudes, dans tous les régimes politiques et dans les corps et âmes de tout être humain. Suzanne Jacob, en se référant à la situation du Québec, déclare que :

Nous avons dans ce pays, depuis pas mal d'années maintenant, le plus haut taux de suicide au monde. Chaque fois qu'on en parle, on le fait comme s'il ne s'agissait pas du tout de nous. On trace un cercle autour de cette souffrance, pour la mettre dans une sorte de réserve à coups de diagnostics. C'est la manière qu'emprunte la fiction dominante pour dire : « il n'y a pas de problème », ou « tout est dans l'ordre ». C'est la stratégie de la répétition. Comme ça, le suicide suivant peut encore avoir lieu. Les experts du diagnostic servent à ça, à déconnecter la souffrance, à la soustraire à notre vue.

Barbance M., 1998 : 6

Jacob focalise la souffrance dans un cercle thématique qui dit la relation conflictuelle et agressive entre le bourreau et sa victime. Son œuvre romanesque manifeste de la tension invivable qui apparaît au sein de la famille, entre les plus proches, entre les parents et les enfants qui changent à tour de rôle de place et jouent à la chaise musicale, occupant tantôt celle du bourreau, tantôt celle de la victime. C'est ici que la fiction dominante de la souffrance se joint à celle de la famille. « C'est dans la famille que se fait l'apprentissage de la conformité, explique l'écrivaine. La condition de naissance est commune à chacun. Nous naissons tous dans un état de dépendance extrême, un état qui s'apparente à une imminence de mort, qui nous oblige de développer une certaine conformité, une adhésion à ceux qui nous sauvent : nous aimons nos sauveurs, au point de supporter les pires souffrances parce que nous croyons que c'est ainsi qu'on survit » (Barbance M., 1998 : 5). Le cas du parent-dieu tout puissant, du sauveur, même, qui se change en bourreau, reste malgré tout le plus fréquent dans les œuvres de Jacob. Il en va ainsi avec ses personnages de victimes qui, même en obéissant aux fictions dominantes de la famille ou de la souffrance, s'échappent malgré tout et cherchent un passage vers d'autres fictions pour arriver à lire le monde. L'écrivaine a d'ailleurs confirmé dans le documentaire réalisé par Sylvain Marotte que rester dans l'humanité, éviter la barbarie, ne jamais dépasser une frontière fragile qui sépare l'humain du monstrueux constitue le thème de départ qui est devenu central et propre à sa pensée philosophique.

Reste à mentionner la question du métissage. D'après les paroles de Suzanne Jacob, le métissage est devenu la fiction dominante de l'histoire et de la culture de la société québécoise. Remanié et réécrit, il apparaît dans différentes œuvres littéraires qui recourent à la célèbre question identitaire. La vision de Jacob de la réalité historique est tout à fait différente de celle généralement admise. Elle contredit la tradition politique qui vise à effacer les preuves recevables des origines pluriethniques du peuple québécois. Jacob explique que « le récit dominant répète inlassablement que nous ne sommes pas métissés, mais dès que nous oublions cette litanie dominante pour nous regarder les uns les autres, ça nous saute aux yeux que nous le sommes. Nous portons sur nous, sur notre corps et sur notre front et dans notre âme, toutes les preuves de notre mé-

tissage » (J a c o b S., 2001a : 45). Le métissage, enraciné profondément dans la réalité, est l'un des thèmes qui ouvre « les espaces du possible, du non-advenu, du renouveau, des mutations, des métamorphoses, du mouvement [...] » (ibidem : 37). L'œuvre romanesque de Jacob comprend toutes sortes de métis-sages esthétiques et idéologiques. Il nous paraît légitime d'attacher la question du métissage à un autre célèbre *topos* littéraire, celui du double qui est devenu le trait distinctif de l'écriture jacobienne. Les diverses expressions et manifestations des figures du double posent la question de la quête identitaire. Suzanne Jacob se croit nomade et ne cesse de suivre l'itinéraire inscrit en elle et dans la mémoire collective des anciennes tribus. En évoquant le passé, la romancière parle également de son double héritage, juif et amérindien¹⁸. La figure du double qui témoigne des origines culturelles et des parentés littéraires de l'auteur est un thème phare qui se faufile dans ses écritures et créations, en particulier dans ses textes romanesques auxquels nous avons consacré nos recherches.

Nous trouvons également une espèce de double ou de dédoublement dans sa réflexion portant sur l'écriture. Cette dernière est devenue, depuis Proust cité à profusion par Jacob, la revendication essentielle de tout écrivain. Nous avons déjà dit que Suzanne Jacob possède *l'écriture dans la chimie de (s)on organisme*. L'un des souvenirs de Suzanne Jacob nous amène au centre du sujet :

En Abitibi, je peux entendre **le son des aurores boréales**. Le magnétophone ne peut pas l'enregistrer, mais il est là. C'est **un son nordique, que je reçois dans mon organisme même. Une sonorité très pure, sans aucun parasite**. Mais le rendre... là, ce n'est pas évident !

Martel R., 1984 : E1—E3

L'écrivaine nous a confié qu'elle se plaisait à faire des photos sonores, c'est-à-dire à se promener dans la rue ou à la campagne avec le magnétophone afin de capter les sons, de mémoriser la texture des bruits de la ville, des voix parlées des personnes qui lui sont chères. Il y a encore la musique et sa présence consciente ou inconsciente qui joue un rôle fondamental dans la vie.

[...] la musique qui joue dans une région inatteignable de nous-mêmes où la conscience n'a pas d'accès, notre façon unique de comprendre et de nous remémorer « comment ça marche » continuait de nous permettre d'entretenir

¹⁸ J a c o b S., 2008 : 141. L'auteure y revient à cette question où elle confesse : « Cette histoire des cousins français à tout prix pour ne pas se découvrir métisse, c'est tellement affolant à la longue, je voulais tellement en venir à bout que j'ai donné mon sang partout où j'ai pu pendant que j'étais en France. Maintenant je suis sûre que mon sang amérindien, que mon sang marrane, que mon sang occitan, que mon sang français, que mon sang québécois coulent dans les veines de mes cousins français. Ça au moins, c'est un accommodement que je considère comme parfaitement raisonné ».

notre version selon le plan que nous avons déduit de nos multiples expériences. Aujourd'hui, cette version, on la dirait parfois enfermée dans la boîte noire d'un avion naufragé au plus creux des noirceurs océaniques.

Jacob S., 2008 : 79

Suzanne Jacob pense sans arrêt au processus de l'écriture et en parle souvent mais d'une manière fragmentaire, un peu en vrac, dans de multiples entrevues, des documentaires et surtout dans ses premiers essais. Un extrait de *La Bulle d'encre* mérite d'être cité puisqu'il met en relief une notion capitale dans sa réflexion, celle de la voix intérieure, qui est le fondement de toute écriture et lecture.

On lit avec ses oreilles et sa voix. Nos oreilles sont des récepteurs ouverts jour et nuit. On ne peut pas les fermer. C'est au cœur de l'incessant bruissement du monde que nous vivons et que nous entamons la lecture d'un livre. L'oreille qui lit ou qui écrit, comme l'oreille qui nous donne d'entendre ce que nous disons nous-mêmes, remplit plus d'une tâche à la fois. Elle assure la continuité de la conscience du lieu où nous nous trouvons, elle avertit de tout changement qui s'y passe. Elle assure l'écoute de la respiration, du battement cardiaque, et de la voix intérieure. La voix intérieure est une sorte de chantonement ou de bougonnement ininterrompu qui maintient « ce moi » qui lit ou qui écrit dans la tension entre son désir d'être capturé entièrement par le livre et le désir de rester farouchement lui-même, plus que jamais entièrement lui-même au sortir de cette capture tant désirée. Enfin, l'oreille est tendue vers la voix du texte dans l'attente de son déploiement.

Jacob S., 2001a : 73

Histoires de s'entendre apporte des définitions et des exemples plus précis de sa méthode de travail. Rendre, saisir, décrire le son, tel était le premier objectif de l'exercice que l'écrivaine a proposé aux étudiants lors d'une classe donnée à l'Université d'Ottawa. Ils devaient parvenir à distinguer quelques dessins orthographiés de la structure sonore du lieu dans lequel ils s'étaient trouvés. Les sons verbalisés et retranscrits créaient tout un éventail auditif, toute une orchestration hétéroclite, un riche champ lexical de la texture des sons :

Bruits : acouphènes (n'ai pas), battements (cadran ou horloge ? cœur), bourdonnements, bruissements (arbres, vent, vêtements), chocs, chuchotements, chuintements (prothèses), clapotis (eau dans les bouteilles, soupe dans le ventre), clappements, claquements (drapeaux, bannières, jeux olympiques), couinements, crépitements (... ton ardeur nous réjouit), crissement (asphalte, bitume, freins), échos (pourquoi soixante secondes ?), éclats (pourquoi se presser, pourquoi pas cinq minutes), friture (faim, nausée), froissement (ça fait combien de secondes ? je n'y arriverai jamais) [...].

Jacob S., 2008 : 25—26

Dans le deuxième temps, Jacob faisait relier les sons avec les images qui ont traversé l'esprit des étudiants pendant la recherche et la reconnaissance des sons. Un bel exercice créatif a permis à l'écrivaine de sensibiliser le jeune public au rapport intrinsèque entre le son et le texte à venir. Le son préfigure l'œuvre, se trouve à son origine en donnant à découvrir des « bribes de pensées, éclairs, segment, filaments d'images » (ibidem : 26) qui viennent au jour grâce au silence, à l'attention et à la concentration que nous leur accordons. Ce travail proposé aux étudiants, que Suzanne Jacob a désigné comme « l'exercice préliminaire entrecoupé des segments imaginés de monologue intérieur » (ibidem : 25), a donné lieu à une réflexion approfondie sur la notion d'appareil narratif qui la pourchassait dès le début de son aventure avec l'écriture.

Le *monologue intérieur* constitue un terme de départ qui change au fur et à mesure des rencontres et des expériences acquises par la romancière. Elle propose ensuite le terme de *machine narrative* pour aboutir enfin à la notion déterminante et ultime, celle de l'*appareil narratif*. Les termes que nous venons de citer s'entrecroisent respectivement dans la vision commune du procédé :

Ajoutons, je l'ai ajouté, que le monologue intérieur est constitué de milliers de voix ; c'est un réservoir infiniment vaste, large, riche, inépuisable, qui déborde de loin nos fiches identitaires. Ajoutons, je l'ai ajouté, que l'écrivain, l'écrivaine, n'a rien à voir avec la « meilleure façon » de vivre, avec la « meilleure manière » de penser le monde, avec la « bonne et juste manière d'écrire ». Le travail de l'écrivain consiste à repérer sa voix et à la travailler, comme quelqu'un qui veut devenir chanteur doit repérer sa voix et la travailler pour qu'elle devienne de plus en plus sa propre voix, et non pas pour qu'elle se normalise et se banalise et qu'elle devienne la voix de n'importe qui.

ibidem : 35

Elle affirme ensuite que toute personne, qu'elle se trouve au seuil ou au crépuscule de sa vie, qu'elle soit grandement perspicace ou que ses facultés intellectuelles soient sensiblement modérées sinon médiocres, est faite d'histoires où grouille « une activité incessante dont les multiples manifestations forment le chaos des voix » (ibidem : 44). « Nous sommes faits d'histoires, professe Jacob, qui naissent en même temps que nous, qui nous forment et que nous formons tour à tour, et chaque être est équipé d'un appareil à histoires qui lui sert à se conter toutes les histoires dont il a besoin pour survivre » (ibidem : 45). Elle réaffirme dans les pages suivantes de son essai le rôle intégrateur de l'appareil narratif qui contribue à entretenir l'unité déséquilibrée lorsque notre identité est menacée ou en voie de disparition. « Il suffit qu'un événement vienne troubler la surface identitaire pour que surgissent des pistes internes d'étonnantes manifestations, exemplifie-t-elle. Quand notre couche superficielle — qu'on pourrait appeler notre masque ou notre face visible ou notre peau — est ébranlée par un regard, un geste, un rire que nous ne pouvons interpréter sur-le-champ, le mo-

nologue intérieur nous aide à ne pas perdre pied, c'est-à-dire à ne pas perdre la face quand notre équilibre est atteint, et il l'est dès que notre contenance l'est » (ibidem : 83).

Tels sont les procédés techniques et les pensées philosophiques qui affirment que le paysage originel de l'imaginaire jacobien est avant tout auditif. Néanmoins restent à noter d'autres inspirations non moins significantes qui complètent et expliquent son écriture. La double origine de l'écrivaine que nous avons déjà évoquée peut être considérée comme la marque de son nomadisme. En effet, Suzanne Jacob se considère comme voyageuse :

Maintenant, si je pense à moi comme voyageuse, je me dis que je suis un peu une nomade qui aurait été en quelque sorte dépossédée de la carte du parcours nomade, cette carte qui est inscrite dans la mémoire collective des nomades, et grâce à laquelle ils survivent. Je cherche à savoir où donc cette route, cet itinéraire inscrit en moi, a été perdue. Je le fais par le voyage.

Saint-Martin L., Verduyn Ch., 1996 : 229

C'est donc cette fois-ci le paysage spatial avec ses multiples voyages, déplacements, déménagements qui a formé l'itinéraire « psycho-géographico-littéraire » de Suzanne Jacob.

Au début ne fut que le **Grand Nord**. Au commencement fut Amos en Abitibi¹⁹. La première ville de l'Abitibi est devenue le lieu de naissance de Suzanne Jacob où elle a passé son enfance, son adolescence et a fait ses classes. Baptisée à juste titre le « Berceau de l'Abitibi », située au cœur de l'Abitibi, Amos jouit, par sa localisation, d'une situation privilégiée. Considéré comme une terre promise, ce vaste territoire vierge est devenu le cœur de la colonisation. Comme le souligne Jacob elle-même²⁰, la ville a été fondée relativement tard, à la même époque que le surréalisme. Elle a été d'emblée introduite dans la modernité et plongée dans les cultures les plus différentes. Elle a connu la présence et l'influence écrasante des étrangers. Venus des régions plus au sud,

¹⁹ L'une des chansons de Suzanne Jacob qui apparaît sur son premier disque (G a u t h i e r C. [paroles de Suzanne Jacob], 1977 : *Laisser jouer les enfants*. Saint-Laurent, Marche, distribué par Trans-Canada Musique Service) est intitulée *Abitibi*.

Est-il enfin planté, va-t-il enfin pousser
Ce froid pays planté sur roches au nord au loin
Avec quelle eau fertile nourrissent-ils leurs blés
Quand on sème des fleurs on récolte du foin.

Le nord de leurs maisons est privé des fenêtres
Le sud à lui tout seul fait toute la lumière
Était-ce mauvais rêve d'entendre dans l'hiver
Le froid fendre le bois faire éclater les clous.

²⁰ Voir le film documentaire : *Suzanne Jacob, poète. Au fil des mots*, 2005. Réalisation : S. Marotte. Production : D. Thériault, Ch. Bowen, musique : F. Weber.

des milliers d'habitants s'y installèrent afin d'en exploiter les ressources naturelles. Amos est par conséquent devenu une ville plus libre et affranchie de la mentalité catholique, des institutions ecclésiastiques, d'une lourde tradition familiale, des coutumes interchangeableables. C'était le premier lieu de la liberté. « Je ne me reconnais pas dans la descendance du Québec uni où tout le monde est pareil », nous confesse Suzanne Jacob²¹. La conscience du grand **nord** qui n'a pas de frontières, qui est ouverture même lui donne le sentiment de liberté et d'illimité comme le sont la musique et l'écriture. Elle « ne perdra jamais le nord » comme elle n'abandonnera jamais ses activités artistiques qui font partie de son être.

Il y a également l'espace d'outre-Atlantique ou les traversées européennes qui sont jalonnées par ses tournées artistiques. Suzanne Jacob va à la conquête de l'**ouest**. Aller vers l'ouest signifie aller vers l'inconnu et l'avenir. Partir pour l'ouest est toujours associé à la découverte, au défrichage, à la confrontation avec l'inconnu. Elle a vécu à Paris en donnant des spectacles et en travaillant sur *Laura Laur*. Elle parle de ses expériences difficiles lors de la rédaction du roman :

J'ai jeté le manuscrit dans la poubelle à Paris, et l'homme qui a la carte du Fou est allé le récupérer. Sans lui le roman aurait été sorti avec les poubelles à cinq heures du matin. Je n'avais pas de lieu. J'étais jetée d'un lieu à l'autre par des drames — une faillite, un incendie, des passions. Le lieu, c'étaient les trains, les voitures, beaucoup de rues.

Jacob S., 1999 : 16

Suzanne Jacob a passé beaucoup de temps en tournée à travers la France. Elle y a découvert de grandes différences dans le style de vie qui lui ont sauté aux yeux. Nombreux panneaux de « défense de... » lui font penser à ces interdits qui l'habitent et qu'elle respecte. Le mur de Berlin était le pire des interdits qu'elle a connus. Suzanne Jacob continuait ses tournées artistiques en Belgique et en Suisse. Riche de nouvelles expériences et de découvertes, elle retournait pourtant sans cesse à Montréal.

Nous revenons encore une fois au centre jacobien mais cette fois-ci au centre spatial. Montréal restera toujours le **centre** de l'atelier de l'écriture polyphonique de Suzanne Jacob où tous ses couloirs-voyages labyrinthiques conduisent. Cette ville lui est devenue chère. La poétesse et la romancière retrouvent sur cette « île paresseuse enjambée par ses ponts » tout ce qu'il lui faut pour écrire : les mini-tracteurs qui rasant avec une fougue inlassable des trottoirs enneigés, l'inaltérable et majestueux Mont-Royal qui domine les fourmis pressés :

²¹ Ibidem.

Montréal, je l'ai cru pendant longtemps, était un port qui ne sentait jamais la mer. Mais c'est faux: Montréal embaume l'iode et le varech dès qu'on entre à la poissonnerie grecque ou dès qu'on met le nez chez Tasso. [...] Écrire Montréal, c'est sortir tout de même, mais avec la machine à écrire intérieure, une machine à écrire prédatrice dont on ne sait jamais d'avance de quel morceau de Montréal elle va s'emparer ce jour-là, de quelle rue, de quel arbre ignoré, de quel balcon, de quelle vitrine, de quel parfum de thym ou de géranium sauvage, de quel déchirement du ciel d'aube ou de crépuscule. Voilà, c'est décidé, je reste²².

S'il est vrai qu'elle réside à Montréal, il n'en reste pas moins qu'elle s'en échappe dans sa voiture qui lui est indispensable comme la musique pour pouvoir entendre ce que lui dit son *appareil narratif*. On retrouve des traces de sa présence ailleurs : elle participe aux conférences, aux séminaires, aux festivals poétiques. Récemment, en avril 2008, lors du salon international du livre de Québec, elle a présenté un spectacle littéraire *Jazz et Poésie* avec Jean-Marc Desgent, Henri Lopes, James Noël, Rita Mestokosho et Pierre Nepveu. Heureusement, pour nous ses lecteurs, que ni la vie de Suzanne Jacob, ni son écriture ne se laissent enfermer dans un programme.

²² <http://lali.tout simplement.be/?p=439>, consulté le 26.11.2006.

Deuxième partie

Les approches du personnage littéraire

Quoi qu'il en soit de notre modernité (psychanalytique, sémiotique) le personnage lui a survécu et c'est heureux : **les héros ne sont pas fatigués**, et remettent ça pour notre plus grand plaisir.

Bougnoux D., 1991 : 190

Nous proposons dans un premier temps de présenter l'état actuel des recherches portant sur la théorie du personnage littéraire. « La dépouille mortelle du personnage n'a jamais été aussi vivante dans la littérature comme dans la critique », constatent Pierre Glau des et Yves Reuter (1991 : 7), qui soulignent la portée majeure de la notion de personnage qui occupe une place de choix dans la théorie et la pratique littéraires actuelles, surtout dans la compréhension et l'interprétation des textes. Le personnage joue un rôle fondamental dans la structure morphologique de tout texte littéraire. Il constitue l'un des principaux supports indispensables de la fiction. Les romans sans personnages n'existent pour ainsi dire pas ou sont rarissimes. Les textes avec des personnages à peine esquissés ou trop abstraits s'avèrent condamnés à l'échec total et tombent dans l'oubli du lecteur patient. Doté d'un pouvoir d'illusion très fort, le personnage engage les émotions du lecteur qui le considère comme une personne vivante qui lui est égale en réalité.

D'autres lecteurs moins crédules et plus expérimentés, y compris les théoriciens comme Ducrot et Todorov, ne voient en lui qu'un vivant sans entrailles. Selon eux « le problème du personnage est avant tout linguistique [...] il n'existe pas en dehors des mots [...] il est un être de papier » (Ducrot O., Todorov T., 1972 : 286). On voit donc déjà que le concept de personnage s'articule autour de deux notions : les relations infiniment complexes entre un « être de papier » ou un « vivant sans entrailles » et des êtres de chair qui le créent ou le recréent en fonction de leur expérience, et les moyens tout aussi complexes mis en œuvre dans un texte pour créer un personnage. La définition de Philippe Hamon porte sur le troisième volet de l'acception du terme de personnage. Il le définit comme un « champ d'étude complexe [...] qui est à la fois celui du figuratif dans la fiction [...], celui de l'anthropomorphisation du narratif [...] et celui d'un carrefour projectionnel » (Hamon Ph., 1983 : 9). Cela revient à dire que se croisent dans le personnage trois éléments constitutifs : un ancrage dans le réel, la constitution d'une « personne » et ce qui relève du narrateur et du lecteur. L'approche de Philippe Hamon est novatrice et à l'origine

de la troisième dimension du personnage. Elle souligne le rôle du carrefour projectionnel, donc du « lieu d'investissement » de l'expérience de l'auteur et du lecteur. Le personnage y est considéré comme un être schématique, d'après l'expression de Regina B o c h e n e k - F r a n c z a k o w a (1996 : 10), qui permet au lecteur, grâce à ses connaissances et à ses expériences, toute une activité de recreation de ce personnage. Pour des raisons de commodité d'analyse et de clarté d'interprétation, nous aborderons séparément mais brièvement les trois approches théoriques du personnage.

1. La perspective psycho-communicationnelle ou anthropomimétique

Il faut entendre par « anthropomimétisme » cette tendance à attribuer au personnage de roman des traits appartenant ordinairement à une vraie personne, à un être humain. L'histoire de la littérature nous apprend que la notion de personnage relève de deux traditions. Jean Milly souligne que « la plus ancienne, née dans le cadre du théâtre et du conte, va dans le sens de la fiction et de la schématisation. L'autre, liée au développement de la notion d'individu, va dans le sens de la personnalisation » (Milly J., 1992 : 157). C'est à cette dernière notion, initiée semble-t-il par Montaigne, que nous nous intéresserons maintenant. Ainsi s'est développée l'idée d'un personnage littéraire qui, quoique fictif, emprunte beaucoup d'éléments à la réalité des personnes : qualités et défauts du tempérament, relations interpersonnelles, histoire individuelle, activités, soumission au temps et à l'espace, etc. On assiste aussi souvent à des transferts variés entre l'auteur et ses personnages. Comment un auteur pourrait-il d'ailleurs y échapper totalement ? Il arrive aussi qu'un romancier, comme l'a montré Mauriac dans son célèbre essai (Mauriac F., 1994), conçoive ses personnages comme lui échappant entièrement et qu'il les charge de son mépris, autre forme de transfert, mais inversé. Le lecteur lui-même s'identifie souvent, avec plus ou moins d'intensité, aux personnages de ses lectures.

Le personnage est « alors le support essentiel de la fiction par les qualités humaines qu'il représente » (Bochenek - Franczakowa R., 1996: 10). On ressent ici très fort le pouvoir d'illusion de l'auteur, pouvoir de concrétisation et en même temps d'appel à l'imagination du lecteur. L'émotion du lecteur, et dans une moindre mesure celle du créateur, y entre en force. Mais pour que cette magie opère, nous savons que le lecteur doit accepter un « pacte de lecture », dont il sera question plus loin et qui est le prolongement de tout ce que le narrateur écrit noir sur blanc et qui fait que le lecteur va donner corps à la psychologie du personnage.

À cette perspective psycho-communicationnelle, domaine de l'implicite, beaucoup plus qu'à la perspective purement textuelle, domaine de l'explicite, se rattachent les techniques de caractérisation directe et indirecte. La caractérisa-

tion directe regroupe toutes les informations données par le narrateur sur un personnage ; par les personnages sur eux-mêmes et les autres personnages. La caractérisation indirecte désigne toutes les informations sur le personnage fournies implicitement que le lecteur rassemble pour établir le portrait psychologique du personnage. Il nous semble cependant que par l'échafaudage intellectuel qu'elle suppose de la part du lecteur et par l'imaginaire qu'elle lui fait développer et qui en devient le support, la caractérisation indirecte contribue davantage à tisser ce réseau de sentiments, d'idées, de croyances, de préjugés idéologiques qui aboutissent à la constitution de la vie intérieure du personnage.

Dans cette optique le personnage est considéré dans sa dimension anthropomimétique étudiée par les méthodes de la psychologie. Parmi les théories psychologisantes qui ont accéléré au XX^e siècle la réévaluation de la notion de personnage il faut distinguer : la psychanalyse de Freud, la psychologie analytique de Jung, la psychocritique de Charles Mauron, la textanalyse de Jean Bellemain-Noël (G l a u d e s P., R e u t e r Y., 1998 : 74—91). Milan Kundera souligne à juste titre la longue tradition du réalisme psychologique qui a créé quelques principes :

1. il faut donner le maximum d'informations sur un personnage : sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter ; 2. il faut faire connaître le passé d'un personnage, car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent ; et 3. le personnage doit avoir une totale indépendance, c'est-à-dire que l'auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l'illusion et tenir la fiction pour une réalité.

K u n d e r a M., 1986 : 47

Nous voudrions également attirer l'attention sur Henryk Markiewicz, un grand critique polonais, qui a proposé la *personnologie psychologique* dont certaines catégories sont fort proches de celles qu'on appliquerait à l'étude de l'homme vivant. Sa définition du personnage répond généralement à l'appréhension de ce concept dans l'approche psychologique : le personnage « est un ensemble individualisé et anthropomimétique des traits qualitatifs et relationnels, nommés explicitement ou indiqués indirectement — impliqués ou suggérés par d'autres traits, actes et états externes, éléments de la vie intérieure, relations avec d'autres objets représentés » (M a r k i e w i c z H., 1984 : 154, traduction de B o c h e n e k - F r a n c z a k o w a R., 1996 : 11). Markiewicz considère que « le personnage littéraire [étant] une création anthropomimétique, son empreinte ne peut par conséquent être décrite autrement » (M a r k i e w i c z H., 1983 : 104) ce qui explique pourquoi son étude très détaillée ne se concentre que sur l'analyse de l'*être*, dans le sens de la personnalité, du personnage littéraire. Certains critères bien opératoires méritent d'être retenus pour

nos recherches. Le théoricien propose de prendre en considération le choix, le contenu et la proportion des aspects par lesquels le personnage se laisse saisir : traits physiques et leur hiérarchisation, actes et déclarations, le contenu des traits de la personnalité ; tempérament, sensualité, affectivité, volonté, intellect, relations interpersonnelles et intrapersonnelles, besoins, motivations et valeurs connues, corrélations qui peuvent apparaître entre l'apparence extérieure et la nature de la personnalité (ibidem : 103, nous traduisons). Il faut mettre en relief l'importance des relations intrapersonnelles (qui expriment les rapports entre l'image du moi réel et celle du moi idéal) ainsi que le réseau des relations interpersonnelles. Ces dernières permettent de dessiner de grands axes de communication qui lient ou séparent tous les personnages dans un roman. L'évolution axiologique du personnage (la concordance ou la discordance dans la hiérarchie des valeurs) constitue le critère suivant qui ouvre des pistes pertinentes dans l'analyse du personnage. Le personnage contribue à l'inscription des valeurs dans le récit (G l a u d e s P., R e u t e r Y., 1998 : 63). Il est toujours porteur d'une vision du monde, de l'existence. Il peut être adepte d'une religion, d'une doctrine politique ou philosophique. La portée des marques textuelles de l'axiologisation, qu'elles soient manifestes ou latentes, est indéniable étant donné que ce critère réapparaît dans l'approche pragmatique de la théorie du personnage littéraire. Finalement, nous voudrions souligner le rôle du lecteur qui grâce à ses connaissances, à son savoir-faire littéraire peut aboutir à la bonne compréhension des conduites du personnage. Cette dernière proposition de la *personnologie psychologique* de Markiewicz annonce dans une certaine mesure le modèle pragmatique de la théorie du personnage littéraire où il est largement question des fonctions du lecteur et de son rapport au texte.

2. L'approche textuelle ou textualiste

Christine Montalbetti explique que le personnage dans l'optique textualiste (ou textuelle d'après l'expression de Regina Bochenek-Franczako-wa, 1996 : 10) est compris « comme le support de l'action, au sens fort de l'intrigue, de fable. Sa saisie va donc consister à le comprendre à l'intérieur de l'élaboration d'un système contrasté des personnages, dans lequel il fera l'objet d'une définition relationnelle. Le personnage se trouvera essentiellement caractérisé par la fonction qu'il remplit dans l'histoire » (Montalbetti Ch., 2003 : 16, 19). Dans cette optique le personnage est réduit à la présence actorielle, aux rôles actantiels et / ou thématiques, ce qui fait qu'il se trouve entièrement subordonné à l'action.

Il existe dans cette perspective plusieurs modèles qui dénombrent différentes fonctions assumées par le personnage dont le rôle consiste à modeler la dynamique de la « diégèse », donc l'organisation de l'univers fictionnel. Il faut distinguer deux voies de recherche concurrentes. La première, à la suite des thèses exposées par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1970), propose de construire un modèle abstrait des actions commun à toutes les histoires. Des chercheurs ont abouti à de nombreuses schématisations, à de modèles séquentiels qui ont permis de trouver la superstructure de toute histoire. P. Larivaille explique dans « L'analyse (morpho)logique du récit » (1974) les cinq grandes étapes de toute histoire : état initial — complication — action — résolution — état final. Le rôle des personnages dans cette optique est réduit au minimum, soit à produire à peine quelques variations de surface dans le récit dont la structure, comme le montre Larivaille, est ramenée aux actions essentielles. Dans ce groupe de théoriciens se trouvent évidemment Propp, déjà mentionné, qui attribue aux personnages les sept rôles principaux (l'Agresseur, le Donateur, l'Auxiliaire ou l'Objet magique, la Princesse et son père, le Mandateur, le Héros, le Faux Héros), E. Souriau, qui dans *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950) propose un modèle proche de celui de Propp, et enfin Greimas. Ce dernier, l'un des principaux théoriciens du personnage, oppose aux sept actants de Propp six actants divisés par couples sur trois axes propres aux

conduites humains : 1) le Sujet et l'Objet ; 2) l'Adjuvant et l'Opposant ; 3) le Destinataire et le Destinataire (G r e i m a s A.J., 1986). La seconde voie, ouverte par Claude Bremond et Philippe Hamon, réserve aux personnages un rôle de premier plan.

Nous présenterons maintenant les propositions théoriques de Philippe Hamon dont l'importance reste capitale dans l'étude du personnage littéraire. Sa méthode, synthétisant tous les acquis du traitement du personnage, constitue une sorte de pont intermédiaire entre les approches psychologique, textualiste et pragmatique qui seront décrites dans le troisième point de ce chapitre.

Philippe Hamon s'est attaché à définir le statut sémiologique du personnage. Après avoir reconnu l'importance du personnage dans la littérature et les zones de flou dans lequel celui-ci reste enfermé malgré toutes les théories plus ou moins psychologisantes, il propose pour plus de rigueur de placer toute étude théorique à l'intérieur d'une stricte problématique sémiologique. Ce faisant, il reste conscient des limites de la sémiologie « qui commence seulement à jeter les bases d'une théorie de l'agencement discursif du sens à l'intérieur des énoncés, théorie du récit ou sémantique du discours » (H a m o n Ph., 1977 : 117) et mesure la difficulté à faire rentrer le personnage dans les signes de la sémiotique et à distinguer ce qui ressort de la littérature (fonctionnement de l'œuvre) et de la littéralité (fonctionnement du texte). Hamon définit le personnage comme « le support des conversations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait » (H a m o n Ph., 1983 : 9). Cette définition annonce les deux volets de l'analyse sémiologique du personnage : l'*être* et le *faire*.

Vu que les deux grandes approches théoriques du personnage s'y rencontrent au moins partiellement, nous proposons de rappeler quelques procédés d'accentuation proposés par Hamon. Abstraction faite des tendances historico-culturelles et des préférences esthétiques de différents auteurs, l'*être* de tout personnage littéraire se laisse décrire grâce aux descriptions onomastiques et aux portraits. Le nom propre ou son manque, sa signification symbolique ou la gratuité de ses appellations, la densité et la richesse des références intertextuelles offrent bien des possibilités de tracer le projet narratif du personnage. L'*étiquette* du personnage¹ se laisse saisir plus amplement à travers différents portraits : extérieur (le corps beau ou difforme, les traits caractéristiques : la bosse de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* ou la pâleur malade du héros du *Journal d'un curé de campagne*), vestimentaire (qui se rattache à la description physique, se réfère au système socioculturel et dénote la signification symbolique, par exemple la robe collante, moulée et décolletée de la femme fatale,

¹ H a m o n Ph., 1977 : 142 : « Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son 'étiquette'. Les caractéristiques générales de cette étiquette sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur ».

la casquette de l'ouvrier et le chapeau du bourgeois chez Zola ou le smoking à la James Bond), psychologique (psychologie bâtie sur les modalités du *vouloir*, du *savoir* et du *pouvoir*), biographique (le passé, l'histoire, le mystère familial, le secret de l'origine du personnage, par exemple la bâtardise de Bernard Profitendieu dans *Les Faux-Monnayeurs*).

Le *faire* du personnage constitue le deuxième champ de l'analyse de Philippe Hamon qui s'appuie sur les acquis de la sémiotique narrative. Le théoricien garde certaines notions fondamentales du modèle greimassien. Le rôle thématique en est le principal. Le personnage est défini par « une série préprogrammée et relativement stéréotypée d'actes technologiques orientés, série latente qui pourra être plus ou moins actualisée exhaustivement dans le récit » (H a m o n Ph., 1977 : 140). Le personnage est étudié à travers les *axes préférentiels* qui renvoient à des thèmes très généraux comme le sexe, l'origine géographique, l'idéologie, l'argent. Le rôle thématique implique un système de description : la profession (un écrivain, un ermite), la famille (le père, la mère, l'orphelin), le type psychologique (hypocrite, soumis, nymphomane, cleptomane), le type social (l'arriviste, le révolutionnaire, le mondain). Selon Hamon la notion de rôle comme celles de figure et d'actant restent à étudier parce qu'elles constituent des termes « pluridisciplinaires types dans la mesure où elles peuvent s'insérer au sein d'une théorie du sujet (les psychanalyses) ou d'une théorie du signe et du texte (les diverses sémiotiques) » (ibidem : 141)².

Il est important de signaler encore que Hamon a élargi ses recherches théoriques sur l'étude du personnage dans le domaine axiologique. Signalons l'existence d'un excellent ouvrage, *Texte et idéologie*, où l'auteur explique les notions de quatre modalités : le *savoir-dire*, le *savoir-faire*, le *savoir-vivre* et le *savoir-jouir* (H a m o n Ph., 1984 : 103—217) qui contribuent considérablement au marquage idéologique du personnage. Ces critères trouveront leur place et leur application judicieuse dans les recherches de Vincent Jouve dont il sera question dans le troisième point de cette présentation.

Reste à signaler le dernier système de l'analyse du personnage qui englobe pareillement la dimension psychologisante et textualiste du personnage. Michel E r m a n propose dans son ouvrage intitulé *Poétique du personnage du roman* (2006) le modèle sémio-anthropologique. La première partie se réfère aux réflexions de Roland Barthes qui remodèle le schématisme de Greimas. Barthes propose dans son *Analyse structurale des récits* (1977) « un modèle d'organisation du faire et de l'être construit autour de deux grandes classes

² Hamon aborde également la question de l'importance hiérarchique entre les différents acteurs du récit qui ramène à la question du héros. L'héroïcité du personnage est identifiable à travers plusieurs paramètres : la qualification des caractéristiques attribués au personnage ; la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité, la pré-désignation conventionnelle (H a m o n Ph., 1977 : 154—162).

d'unités narratives qu'il nomme [...] les fonctions »³. Il distingue les deux groupes de fonctions : les premières, distributionnelles, qui caractérisent le *faire*, et les secondes, appelées intégratives, qui renvoient à l'*être* du personnage⁴.

La seconde partie de la désignation de ce modèle se réfère aux catégories anthropologiques. Erman fait la distinction entre l'individu et la personne (Erman M., 2006 : 96—97). Il propose un intéressant classement des moi considérés comme des consciences en mouvement ou comme des passions qui se trouvent « dans une relation dialectique entre l'individu et la personne » (ibidem : 99). Le moi est décrit par des dominantes de la personnalité spécifiées par la psychopathologie. Michel Erman propose premièrement la *dominante hystérique* ou *histrionique*, définition à laquelle nous recourons dans nos analyses. On parlera d'hystérique et d'histrion « quand un personnage ne peut vivre que dans le regard des autres, voire dans la séduction, manifeste une labilité des sentiments souvent en les exagérant, et possède une grande aptitude à la tromperie et une tendance à l'angoisse » (ibidem : 98). En deuxième lieu, le critique parle de la *dominante narcissique* qui apparaît selon nous chez les personnages manipulateurs qui cherchent à déclencher chez l'autre des émotions afin de l'amener à satisfaire leurs buts. Ainsi peuvent-ils jouer avec les émotions des autres, alternant séduction, flatterie, critique ou culpabilisation. Leur peu d'empathie les amène à se moquer totalement des émotions pénibles suscitées chez les autres. Finalement Erman distingue la *dominante paranoïaque* qui « repose souvent sur une hypertrophie du moi et sur la méfiance vis-à-vis d'autrui » (ibidem) et la *dominante schizoïde* « qui affecte des personnages décalés par rapport au réel et chez qui l'intériorité prédomine » (ibidem).

C'est ainsi qu'aucun essai d'analyse du personnage, même structuraliste, ne peut échapper totalement aux catégories anthropomorphiques. Cependant, à une époque où la cohérence de l'homme est fortement remise en question, les théoriciens la contesteront aussi chez le personnage littéraire, ce produit encore plus fragmentaire que son modèle.

³ Cité d'après : Erman M., 2006 : 95.

⁴ L'agencement des fonctions a été largement présenté par R. Barthes dans son *Analyse structurale des récits*.

3. L'approche pragmatique

Nous avons déjà signalé dans le deuxième point l'ouverture des recherches de Philippe Hamon présentées dans « Pour un statut sémiologique du personnage », qui ont donné des balises incontournables aux études personnologiques ainsi qu'aux théories de la lecture des quinze dernières années⁵. En donnant plusieurs définitions complémentaires du personnage, le critique a fini par proposer celle qui allait lui valoir un succès dans la théorie de la littérature. Selon Hamon le personnage « est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction de texte (*l'effet-personnage* n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de la lecture) » (H a m o n Ph., 1977 : 119). Cela signifie que dans la perspective pragmatique le personnage est traité comme « un être schématique » (B o c h e n e k - F r a n c z a k o w a R., 1996 : 10) qui est autant une reconstruction du lecteur (il est saisi dans le mouvement d'une lecture) qu'une construction du texte (il est l'effet de la création artistique d'un auteur). Montalbetti parle même de l'« interaction coopérative qui s'opère entre le texte et le lecteur modèle, pour reprendre la terminologie d'Umberto Eco : le personnage devient l'objet d'une fabrication duelle qui engage d'une part un certain nombre de propriétés décrites dans le texte et d'autre part leur activation et leur complémentation dans l'imagination du lecteur » (M o n t a l b e t t i Ch., 2003 : 22).

Vincent Jouve reprend la terminologie de Philippe Hamon qui constituera le noyau de ses recherches présentées dans *L'effet-personnage dans le roman* où il dégage bien des questions opératoires portant sur la perception, la réception et l'implication du personnage. Vu la complexité des propositions analytiques

⁵ Nombreuses sont les dénominations qui désignent cette approche. Vincent Jouve parle du modèle sémio-pragmatique qui d'après nous annonce bien le caractère de ses critères analytiques (J o u v e V., 1999 : 66). Pierre Glaudes et Yves Reuter proposent le terme de psycho-cognition pour désigner les recherches sur le fonctionnement psychologique du lecteur et de sa relation au texte (G l a u d e s P., R e u t e r Y., 1998 : 91). Nous tenons à souligner que l'approche sociologique qui prend en considération le système axiologique apparaissant notamment dans la structure du personnage (Z e r a f f a M., 1969) s'insère également dans la dimension pragmatique.

de Jouve nous nous limiterons à présenter d'une manière générale les modes de réception du personnage⁶ et sa typologie des régimes de lecture, pour y revenir plus en détail au cours de nos recherches centrées sur l'œuvre romanesque de Jacob.

Vincent J o u v e (1992) distingue les trois régimes de lecture en fonction du crédit que le lecteur accorde au texte littéraire et à ses personnages.

Dans le premier régime de lecture apparaît le *lectant* qui prend en considération l'image de l'auteur qui « le guide dans sa relation au texte » (ibidem : 84). Il appréhende le personnage comme un pion (*l'effet-personnel*) qui entre dans « un double projet narratif et sémantique » (ibidem : 82). Jouve distingue les deux instances le *lectant jouant* et le *lectant interprétant*. Le premier cherche à découvrir la stratégie narrative de l'auteur, donc à prévoir les mouvements évolutifs, le cours d'événements de l'action. Le *lectant jouant* s'appuie sur le texte lu et sur le personnage qui « est le support du jeu de prévisibilité » (ibidem : 93). Il prend en considération la structure interne du texte analysé ainsi que des scénarios communs, les références intertextuelles et des rôles thématiques. Le second, le *personnel herméneutique*, vise à dépister le sens sémantique du roman, à déchiffrer et élucider le marquage idéologique du personnage et sa place dans le système axiologique du roman (ibidem : 99—101). Le lecteur y est comparé à un joueur d'échecs qui a à sa disposition les quatre domaines où le système axiologique se manifeste : le *savoir-faire*, *savoir-dire*, *savoir-vivre*, *savoir-jouir* (ibidem : 102)⁷. Jouve y ajoute encore les deux foyers narratifs qui mettent en relief « l'effet-idéologie (fondement de la construction du sens) : l'objet sémiotique-symbolique (livre, tableau et, de façon générale, tout support de communication) et le corps (reçu à travers un comportement et dans sa relation à un habit) » (ibidem : 103). La portée analytique et interprétative de ces deux derniers critères s'avère bien opératoire. Les théoriciens les rattachent également à différents modèles de portraits qui font partie du système descriptif de l'*être* du personnage, ce qui est tout à fait légitime.

Dans le second régime, le *lisant*, victime de l'illusion romanesque, se laisse envoûter par la fiction et croit à la vie réelle des personnages. Le personnage conçu comme personne, l'*effet-personne* (ibidem : 108—122), repose sur le système de la description anthropomimétique. L'onomastique et ses connotations référentielles, l'évocation d'une vie intérieure (l'*être*), l'illusion d'autonomie, la construction du personnage dans le temps, toutes ces techniques contribuent à la constitution de l'*effet de vie* du *homo fictus*. Jouve y

⁶ Nombreux sont les ouvrages qui portent sur la question de la réception du personnage : Dufays J.-L., 1994 ; Iser W., 1985 ; Jauss H.R., 1978 ; Picard M., 1989.

⁷ Le critique emprunte ces quatre notions à Hamon qui les a largement commentées dans *Texte et idéologie*. Nous éclaircirons ces notions dans la quatrième partie de cet ouvrage au cours de nos analyses détaillées des romans de Jacob.

parle également des mécanismes présents « dans le codage du rapport émotionnel entre personnages fictifs et lecteur » (ibidem : 108) qui se manifestent dans le *système de sympathie* (ibidem : 123—149). « L'état du lisant, comme l'explique Jouve, se signale par un certain 'endormissement' qui anesthésie en partie la faculté critique. En accomplissant d'ouvrir un roman, le lecteur accepte du même coup d'abaisser d'un cran les défenses de son 'moi' » (ibidem : 119—120). Le lecteur peut s'identifier ainsi aux personnages et narrateurs du texte lu (le *code narratif*). En considérant les protagonistes comme des sujets présentés d'une manière authentique le *lectant* participe crédulement à leurs dilemmes et conflits intérieurs et éprouve de la sympathie pour eux (le *code affectif*). Jouve explique : « une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive » (ibidem : 132). En effet, si le *lectant* partage l'intimité du *homo fictus* qui se manifeste par une série de thèmes particulièrement efficaces : l'amour, l'enfance, le rêve et la souffrance (ibidem : 138—142), les liens affectifs se resserreront d'autant plus entre eux. Finalement, le lecteur, par le biais d'une projection idéologique profondément subjective, peut juger un personnage positif ou négatif comme s'il s'agissait d'un être réel. Le *code culturel* (ibidem : 144) est la dernière instance qui entre en jeu dans le *système de sympathie*.

Dans le dernier régime de lecture, le *lu*, désigné également comme l'*effet-prétexte* (ibidem : 150) postule que le personnage est « un prétexte lui permettant [au lecteur] de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques » (ibidem : 82). Le lecteur adhère grâce au personnage à une profondeur de l'inconscient où se libèrent ses pulsions et ses tendances libidinales. Ces pulsions seraient de trois ordres : la *libido sciendi*, la *libido sentiendi*, la *libido dominandi* (ibidem : 156—167). La scène originaire, tabou, frappée d'interdit, se trouve aux sources de la *libido sciendi*. Le voyeurisme du lecteur, le *lu*, est lié aux thèmes de la sexualité (scènes érotiques), de la violence (scènes criminelles), de la culpabilité (scènes de l'espionnage). La *libido sentiendi*, c'est l'objet du voyeurisme. Selon Jouve « les processus inconscients qui fondent la réception du *personnage-prétexte* sont issus de deux pulsions définitoires de l'humain : *Eros* et *Thanatos*. L'instinct de vie (*Eros*), qui incite à s'épanouir au sein d'ensembles toujours nouveaux et de plus en plus vastes, doit composer avec la pulsion de la mort (*Thanatos*) qui pousse à reproduire névrotiquement un événement douloureux » (ibidem : 160). La dernière instance, la *libido dominandi* qui signifie « le désir d'être, de se poser comme 'moi' en s'opposant aux autres » (ibidem : 164) permet au lecteur de vivre de moments de gloire, de victoire, de succès qu'il n'a pas connus. Le champ d'action de la *libido dominandi* s'avère particulièrement vaste et concerne les domaines du familial, du privé, du social et de l'idéal (ibidem : 166).

Les chemins d'investigation du personnage littéraire que nous venons d'esquisser témoignent de l'insuffisance et l'incomplétude de toutes les théories. La première approche, souvent passionnante et opératoire, permettant de doter un personnage d'une psychologie plus ou moins crédible, a abouti à des dérives psychologisantes regrettables, ce qui a provoqué la dépréciation de cette perspective. La seconde, à l'allure nettement plus scientifique, reposant sur la sémiotique, s'occupe du personnage subordonné à l'action, à l'intrigue d'un roman. Mais cette optique trouve ses limites dans sa rigueur même. Christine Montalbetti a choisi un titre bien significatif, à savoir *Le Personnage épuisé* (Montalbetti Ch., 2003 : 16), pour présenter ses remarques et observations sur la position textualiste. Pourtant, cette approche se caractérise par une ouverture sur l'interaction auteur—personnage—lecteur, ces trois éléments entrant en ligne de compte dans la perspective pragmatique. Cette dernière, malgré le degré élevé de subjectivité de la perception du lecteur (de son savoir et ses expériences), et malgré d'éventuelles difficultés de compréhension qui tient à la distance de la culture québécoise, nous semble adéquate pour témoigner de la richesse et de l'exhaustivité des stratégies romanesques, et pertinente dans notre effort pour résoudre l'énigme des personnages de Suzanne Jacob. Nous proposerons donc dans les chapitres qui suivent une relecture libre et multidimensionnelle des personnages jacobiens. Jean Anderson, qui a souligné la densité textuelle de certains textes de Jacob, n'affirmait-il pas : « Lire et apprécier des textes modernes nécessite une lecture plus libre, plus créatrice, apte à construire et à déconstruire le(s) sens du texte — une lecture de l'absence et de la densité, qui s'impose dans le cas de Jacob » (Anderson J., 1996 : 277) ?

Troisième partie

**La figure de la fugueuse
dans les romans jacobiens**

Car tout lecteur qui remarque un personnage, trouvant en lui la matière à émotions, à rêverie ou à réflexions, lui refait don d'un peu de vie, si infime soit ce peu. Les personnages n'habitent qu'en apparence dans des livres qui les ont délivrés de leurs limbes, ils n'aspirent qu'à s'en aller déambuler en tous sens, à transhumer d'un imaginaire à un autre, à visiter beaucoup de pays mentaux. Ils n'appartiennent pas à leur seul auteur, mais à une communauté. Ils n'appartiennent à personne. Ils attendent juste la chance d'être lus, pour exister davantage, et toujours autrement.

Germain S., 2004 : 30—31

L'œuvre romanesque de Jacob propose une vision originale du féminin. Elle refuse la répartition traditionnelle des rôles symboliques attribués à l'homme et à la femme. Nous n'y trouvons pas la sacralisation du masculin qui valorise l'homme comme incarnation du *logos* (l'intellect et la création) et rabaisse la femme en l'assimilant au *soma*, donc à la sphère du corps et des sentiments, souvent irrationnels et incontrôlés. Les romans de Jacob apparaissent sous le signe de la femme comme en témoignent leurs titres : *Flore Cocon*, *Laura Laur*, *La passion selon Galatée*, *Maude*, *Rouge*, *mère et fils*, *Fugueuses*. La plupart de ces textes mettent en scène une femme forte, indépendante et totalement affranchie de la domination masculine. C'est elle qui choisit son mode de vie, qui participe pleinement à la vie professionnelle, bref, c'est elle qui domine le monde, y compris les hommes qu'elle rencontre. Cependant, si la protagoniste jacobienne est forte extérieurement, son intériorité est généralement éclatée en plusieurs morceaux, ce qui fait qu'elle peut engendrer l'inquiétude et le trouble. L'étude approfondie des femmes protagonistes jacobiennes nous a amenée à distinguer plusieurs traits inhérents et récurrents (l'éclatement, l'incohérence, le mouvement continu, la désintégration, le désir de fuite, le vide) qui semblent dessiner un portrait de femme unique qui réapparaît dans tous les romans de Jacob.

Les recherches que nous avons menées nous ont permis de joindre la notion de héros (héroïne) à celle de la fugacité. Philippe Hamon a distingué, dans « Pour un statut sémiologique du personnage », plusieurs procédés qui servent à différencier le héros d'autres personnages et à mettre en relief ses fonctions particulières. Selon Hamon, nous pouvons énumérer quelques qualifications du héros qui possède la forme anthropomorphe et figurative, reçoit des marques, est doté d'une généalogie, reste nommé, prénommé, surnommé, décrit physiquement, surqualifié et motivé psychologiquement, en relation amoureuse avec un personnage féminin, etc. (H a m o n Ph., 1977 : 154). Le critique parle également de la distribution différentielle qui signifie que le héros apparaît fréquemment aux moments capitaux du récit comme début / fin des séquences,

pendant des épreuves principales, lors du contact initial. Loin de la vision classicisante du personnage, Jacob remanie sensiblement certains traits différentiels attribués au héros, ce qui n'empêche pas de considérer ses personnages féminins comme de vraies héroïnes. Nous proposons dans cette partie de décrire l'héroïne favorite de Suzanne Jacob qu'est la figure de la fugueuse¹. Nous devons partiellement notre projet de l'étude de la fugueuse aux critiques qui ont été sensibles à cet aspect du personnage jacobien. Lise Gauvin et Gaston Miron affirment dans l'une des meilleures anthologies de la littérature québécoise que

Suzanne Jacob redéfinit les contours des êtres et démolit murs et cloisons qui en masquent l'approche. Ses personnages féminins, inclassables, inassimilables, à la recherche d'une impossible image d'origine, d'une statue intérieure qui s'effrite à mesure qu'elle se forge, sont des « **humaines ambulantes** » ou mieux des **ondines**, « **passagère(s) fugitive(s)** d'un fleuve sans rivage ». Bousculant les assises sociales d'un monde des conventions, elles savent, le temps venu, « quitter discrètement leur trajectoire » pour retrouver « l'idée d'un ordre des choses ». Entreprise qui ne se peut réaliser sans la médiation des mots.

Gauvin L., Miron G., 1989 : 285

Gauvin et Miron étaient les premiers à souligner le caractère fougueux de multiples protagonistes jacobien. Depuis, d'autres chercheurs ont confirmé la versatilité des personnages ainsi que de l'œuvre entière de Suzanne Jacob. « Les personnages féminins de Suzanne Jacob ne sont pas, ils deviennent, explique Doris G. Eibl, et ses romans sont les lieux d'une réflexion ouverte et décentrée sur l'idée d'identité » (Eibl D.G., 1995 : 120). Pour sa part, Lori Saint-Martin affirme que « sur la femme jacobienne, personne n'a dit le dernier mot, surtout pas l'instance narrative. Elle étonne, bouleverse, fait vaciller les certitudes [...] et s'échappe de tous les cadres. Aérienne, fugueuse, sujette à ses intermittences, elle cristallise tous les désirs, déstabilise tous les savoirs » (Saint-Martin L., 1996 : 252). Le constat de Jean Anderson confirme le précédent. Le critique parle « des figures de fuite », « multiples et très diverses, qui obscurcissent "la figure globale du déroulement" des textes [de Jacob] » (Anderson J., 1996 : 278). Anderson ne manque pas d'ailleurs de présenter de riches observations concernant la relecture moderne des personnages problématiques dans la fiction de Jacob. Toutes ces réflexions prises en considération, il nous faut dire la fugacité de l'héroïne jacobienne et saisir dans la mesure du possible sa silhouette afin de déterminer les grandes lignes thématiques qui la

¹ Nous tenons à souligner le fait que les relectures du dernier roman de Jacob au titre bien significatif (*Fugueuses*), que nous considérons comme la somme romanesque de la romancière, nous ont persuadée d'opter pour l'étude approfondie de la figure de la fugueuse.

composent. Puisque ses protagonistes féminins ne laissent jamais indifférents et suscitent toujours une réaction de la critique et du public, nous proposons d'analyser dans le premier temps leur *effet-personne*. *L'effet-personne* est une notion proposée par Philippe Hamon et reprise par Vincent Jouve qui permet de réfléchir, d'une part, sur *l'effet de vie* du personnage considéré comme personne humaine, et d'autre part, sur le rapport émotionnel qui s'établit entre les êtres fictionnels et le lecteur. Lori Saint-Martin a déjà mis en valeur l'aspect référentiel et « réel » des créations de Jacob : « La femme jacobienne est donc une femme "réelle au sens textuel" mais aussi simultanément, une *femme-en-effet*, une femme qui n'appartient à personne et qui possède — ou dépossède — de multiples interprétations » (S a i n t - M a r t i n L., 1996 : 251). Nous consacrerons une grande partie de ce chapitre à la description des attitudes et des traits inhérents qui fondent la vie fictionnelle des personnages jacobiens et qui légitiment l'appellation de la fugueuse que nous leur attribuons. Cette partie s'appuiera dans sa grande partie sur le modèle sémio-pragmatique de Vincent Jouve, plus précisément sur la notion d'*être* du personnage qui réapparaît également dans la dimension anthropomimétique du personnage exceptionnellement riche en critères analytiques auxquels nous nous référerons de temps à autre. Nous y présenterons nos observations sur la fugacité de l'héroïne selon deux axes : le premier portera sur l'étude des noms des fugueuses, le deuxième abordera la question des différents modèles de portraits de leur *être*.

1. Mon nom est *fugueuse*

Nommer le personnage est l'un des procédés les plus fondamentaux et certainement les plus classiques du signalement et de la caractérisation du personnage dans le monde fictionnel. Ce critère analytique, vu son ampleur méthodologique, occupe une place importante dans les trois approches de la théorie du personnage littéraire. Les études onomastiques menées par les linguistes et les logiciens ont tendance à mettre au centre le fonctionnement syntagmatique des noms propres dans le procès discursif et textuel en abandonnant la question de leur genèse. L'onomastique met donc en doute toute sémantique du nom propre en éliminant ses interprétations possibles. Ces questions réapparaissent dans les théories sémiologiques (proposées par Philippe Hamon) et sémiotiques (élaborées par Yves Baudelle, Roland Barthes) dont les propositions jouent un rôle capital et essentiel dans la dimension textuelle du personnage. Les acquis du versant sémiologique du nom propre s'insèrent également à l'étude pragmatique du personnage dont nous privilégions les pistes interprétatives au cours de nos analyses².

Vincent Jouve énumère dans son ouvrage déjà mentionné, *L'effet-personnage dans le roman*, l'onomastique et ses connotations comme procédé d'une incontestable efficacité à faire naître l'*effet de vie* d'un personnage. Philippe Hamon ainsi que d'autres théoriciens s'accordent sur l'importance du nom qui, dans l'œuvre littéraire, n'est jamais dépourvu de sens. En effet, ils soulignent à l'unisson le souci « quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages »³. Claude Lévi-Strauss signale judicieusement que « pour la pensée indigène, le nom propre constitue une méta-

² Il faut souligner le fait que la perspective psycho-communicationnelle dépasse les limites de la linguistique ou de la rhétorique en puisant aux sources de l'anthropologie, de la philosophie, de la psychanalyse.

³ H a m o n Ph., 1977: 147 : « [...] les rêveries de Proust sur le nom des Guermantes ou sur celui des localités d'Italie ou de Bretagne. Avant de s'arrêter sur Rougon ou sur Macquart, Zola a essayé plusieurs listes de noms propres, testant successivement des euphonies, des rythmes, des groupes syllabiques, des groupes de voyelles ou de consonnes ».

phore de la personne » (L e v i - S t r a u s s C., 1968 : 249). Le choix du nom d'un personnage est lié à la première étape de création, c'est-à-dire à la conception qui répond toujours à une intention du sens dans l'imaginaire d'un romancier⁴. L'écrivain anglais David Lodge le confirme et remarque que « dans un roman les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. Les écrivains comiques, satiriques ou didactiques peuvent se permettre d'être exubérants et inventifs, ou ouvertement allégoriques en nommant leurs personnages. [...] Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création » (L o d g e D., 1996 : 57)⁵. Ce n'est pas sans raison que Gustave Flaubert a appelé la protagoniste de son célèbre roman *Emma Bovary*. Son prénom et son nom expriment et résument les deux capitales tendances épistémologiques qui ont forgé la notion postérieure de bovarysme⁶. Pareilles motivations ont pu amener Gabrielle Roy à inventer son projet diégétique et le baptiser de Florentine Lacasse. Le nom et le prénom de la fameuse héroïne de *Bonheur d'occasion* expriment à la fois les aspirations et les frontières de son être⁷. Le propos que Julien Green a mis dans la bouche de l'un des ses personnage caractérise suffisamment bien ses préoccupations « onomastiques » :

Apprenez, fit l'homme, que votre personnalité est enclose en votre nom. Tout le principe des métamorphoses qui vous attendent tient, en effet, dans ces deux syllabes qui vous désignent et d'une certaine façon vous emprisonnent. En donnant ce nom à un homme ou à une femme ignorants de cette loi, vous changez de personnalité avec eux.

Green J., 1973 : 882—883

Philippe Hamon, en menant ses recherches sur le système relationnel de protagonistes dans *Les Rougon-Macquart* de Zola, constate que « changer le nom d'un personnage, c'est le tuer » (H a m o n Ph., 1983 : 110). Changer le nom du protagoniste signifie également lui donner une autre vie, lui procurer d'autres possibilités de réalisations. L'éminente réponse donnée par Ulysse au cyclope Polyphème dans *L'Odyssée* d'Homère en constitue une manifestation pertinente, une préfiguration de toute scène de révélation ou de dissimulation du nom ou encore de son travestissement (T o u m s o n R., 1998 : 133—134),

⁴ Une étude intéressante est proposée par B a u d e l l e Y., 1996 : 25—40.

⁵ Voir également M i r a u x J.-Ph., 1997 : 28—29, 58—59, 86—87.

⁶ Emma devient par paronomase « Aime-moi ! », cri du cœur qui traduit la poursuite incessante et infatigable de l'idéal de l'amour. Bovary renvoie par contre au « bovin », donc à l'élément terrestre et par métonymie à la bêtise.

⁷ Florentine renvoie au printemps et à la nature, ce qui traduit le désir spontané de la vie dans sa fraîcheur. Lacasse proviendrait de *la casse* qui signifie la misère dans la langue québécoise populaire (parlée dans le quartier Saint-Henri où se déroule *Bonheur d'occasion*). Jacques R e n a u d a publié un important roman joual intitulé *Le Cassé* (1964 : 126).

comme en témoignent de nombreuses œuvres romanesques de la littérature mondiale. Comme l'affirme Roland Barthes :

Le Nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple signe qui désignerait, sans signifier, comme le veut la conception courante, de Peirce à Russell. Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il reste à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom (on appellera ainsi, désormais, le nom propre) est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatis, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un des sens par syntagme.

Barthes R., 1972 : 125

Ainsi les modes de désignation des personnages peuvent être considérés comme une sorte d'invitation ou de proposition que l'auteur adresse au lecteur, à ses facultés individuelles et à ses compétences intellectuelles. Il importe d'ajouter, après Michel Erman, que le processus de nomination repose dans la plupart des cas sur une description. Le critique littéraire explique que le nom propre est une « catégorie distinctive et identificatrice dans laquelle il faut ranger non seulement les patronymes mais aussi les prénoms, les surnoms, les pseudonymes ainsi que les descriptions définies (« l'ami d'untel ») — lesquelles individualisent un personnage à l'intérieur d'un groupe social ou familial — voire les fonctions et les appellatifs signifiants que sont les titres (l'arpenteur dans *Le Château* de Kafka, le baron pour Charlus dans *À la recherche du temps perdu*, etc.), qui constituent, précisément, à la fois une description et une définition, au même titre qu'un portrait ou qu'une caractérisation par le discours » (Erman M., 2006 : 34). Rapportons encore un exemple de la réflexion de Suzanne Jacob portant sur l'importance du nom. Elle commence l'un des chapitres de son essai, *Histoires de s'entendre*, intitulé *Maintien de l'identité ou « Comment tu t'appelles ? »* par la constatation suivante :

Rien de plus difficile à perdre que son nom. Sa gravure semble avoir atteint le noyau de notre être. Nous ne nous souvenons pas d'un temps où notre nom ne nous disait rien, était à l'extérieur de nous, entré en nous de l'extérieur, était répété amoureusement ou rageusement, était mis en doute, était moqué, cherchait son ancrage.

Jacob S., 2008 : 55

Cela dit, le nom propre dans sa dimension sémantique et synonymique déclenche les mécanismes descriptifs qui s'avèrent responsables de créer l'illusion de vie d'un personnage.

Tous les constats théoriques mentionnés se résument dans le proverbe universellement connu : dis-moi comment tu t'appelles ou comment tu veux t'appeler et je te dirai qui tu es. Référons-nous encore une fois à la célèbre scène du travestissement du nom propre dans *L'Odyssée* qui constitue une excellente manifestation du jeu de la description onomastique. Ulysse, dont le surnom principal de « Polytrope » (*polutropos*) signifie « l'homme aux mille tours », qui est aussi surnommé « l'avisé », « le rusé compagnon », « le rejeton des dieux », répond par détours au cyclope qui veut le connaître : « Personne, voilà mon nom » (H o m è r e, 1965 : 136—137)⁸. Toute héroïne de Jacob, que ce soit Flore Cocon ou Laura Laur, Delphine Laurier (*RMF*) ou Émilie Saint-Arnaud (*F*) pourrait de même dire : « Mon nom est *fugueuse* ». Il n'est cependant nullement question d'une ruse terminologique grâce à laquelle l'héroïne échapperait à un destin atroce. *Je suis fugueuse* désigne explicitement l'essentiel de l'architecture intérieure de chaque protagoniste jacobienne et programme implicitement son avenir mouvant.

L'étude des romans de Suzanne Jacob nous a permis de déduire une certaine règle qui régit la description onomastique de ses personnages. Les quatre premières œuvres romanesques, parmi lesquelles se trouvent *Flore Cocon* (1978), *Laura Laur* (1983), *La passion selon Galatée* (1986) et *Maude* (1988), désignent, comme l'indiquent les titres thématiques et littéraires, le thème central et renvoient directement aux héroïnes éponymes. Ces textes mettent au centre de l'intrigue unique un seul personnage principal dont les péripéties sont présentées soit par le narrateur, soit par des personnages secondaires. Cela implique qu'il y a plusieurs focalisations, points de vue connexes portés sur l'héroïne éponyme, ce qui explique ses abondantes descriptions onomastiques. L'onomastique de l'individuel, comme nous l'appelons, s'élargit au collectif familial avec l'apparition de *L'Obéissance* (1991) et des romans postérieurs comme *Rouge, mère et fils* (2001) et *Fugueuses* (2005) où les personnages principaux se multiplient toujours dans le cercle familial où leurs histoires complexes se conjuguent difficilement. Les descriptions onomastiques des derniers textes de Jacob s'avèrent moins variées et plus unifiées que celles des textes de la première période créatrice. Elles restent à classer sur l'axe vertical de l'onomastique puisqu'elles reprennent, remodèlent et synthétisent exactement les mêmes procédés de désignation du personnage propres à la désignation plurielle de l'axe horizontal. Nous entreprenons donc dans cette partie de caractériser la *fugueuse jacobienne* et de saisir son évolution onomastique dans deux dimensions : horizontale, qui dit la pluralité de l'individuel, et verticale, qui exprime l'unité du collectif familial.

⁸ H e n t s c h T., 2002 : 49 : « Plutôt que de laisser Polyphème continuer à croire et à dire qu'il a été aveuglé par Personne, Ulysse, en dépit des objurgations de ses compagnons, excite le monstre du haut de sa nef en se vantant de son exploit et en lui dévoilant fièrement sa véritable identité ».

Rappelons encore que les notions d'horizontalité et de verticalité sont d'abord associées avec la musique. Jean-Pierre Longre insiste sur le fait que « la musique est à la fois horizontale (mélodique) et verticale (harmonique) ; même s'il n'y a pas de polyphonie, il y a des harmoniques (résonances de plusieurs sons dans une seule note). Ainsi, même la musique la plus manifestement linéaire (la monodie calquée sur des paroles : chant, récitatif...) joue des harmoniques, ou de la polyphonie, donc de la dimension verticale » (Longre J.-P., 1994 : 37). Nous avons déjà souligné dans le premier chapitre le rôle capital de la musique, des sons dans l'imaginaire de Suzanne Jacob. Sa sensibilité musicale se trouve à l'origine de ses multiples créations artistiques. Son paysage originel, comme nous l'avons déjà montré, n'est pas abittien mais auditif. Nous connaissons ses penchants pour la lecture libre des partitions de certaines œuvres musicales et croyons que la fugue pourrait entrer dans son répertoire. « Une fugue, notamment, développe un thème mélodique sur plusieurs lignes, comme l'élucide Longre, elle nécessite donc bien une lecture à la fois horizontale et verticale » (ibidem).

Prenant en considération l'aspect pluridimensionnel de la musique en général et de la fugue en particulier, nous croyons possible un rapprochement avec l'étude des désignations onomastiques de la figure de la fugeuse jacobienne qui jouent sur la polysémie sémantique et la pluralité des images qui peuvent faire penser par exemple aux sons harmoniques.

1.1. Dimension horizontale

Les héroïnes dans les premiers romans de Jacob se ressemblent en totalité : ce sont des jeunes femmes en voyage perpétuel, en transition permanente, vivant des « passions subites, charnelles et anonymes » (Saint-Martin L., 1987 : 70). L'étude onomastique permettra en effet de distinguer un ensemble de traits, d'attitudes et de tendances qui s'inscrivent dans l'itinéraire vital de la fugeuse. Nous entreprenons de montrer successivement la pluralité des aspects de cette figure en exportant la sémantique explicite et implicite du nom, du prénom, des pseudonymes et des descriptions définies.

1.1.1. Le nom et le prénom

L'héroïne éponyme du premier roman est particulièrement chère à Suzanne Jacob. La romancière en parle ainsi :

[...] c'est beaucoup plus concrètement un animal superbe, intense, vorace, viscéralement allergique à tout ce qui maquille le corps, le cœur et l'esprit, allergique à tout ce qui est superficiel et synthétique. Un animal qui respire par tous les pores de sa peau, qui renouvelle l'oxygène, qui éclate de santé à tous les étages de son être. Flore Cocon ne triche jamais. Bien plus, elle a un flair impitoyable pour découvrir tout ce qui pourrait la placer en situation de pouvoir tricher. En un mot, cette femme, c'est partout, pour tout et toujours, une irrépressible et cohérente poussée de sève et de vie.

Bernier C., 1978 : D2

Une telle variété caractérielle ainsi que la puissance vitale trouvent leur écho dans les descriptions onomastiques qui suivent. La protagoniste s'appelle **Flore Cocon**. Ce qui est évident mais qu'il faut souligner, c'est que ce sont des noms communs qui dans cette désignation sont devenus des noms propres. Le nom propre, selon Grass, entretient une relation primaire avec le référent (secondaire avec le concept) qui est considéré comme « un être vivant ou divin, un lieu, une œuvre humaine ou encore un événement unique, son existence est culturellement notoire, c'est-à-dire attestée dans les faits, dans le mythe ou dans la fiction » (Grass T., 2003 : 40). Une flore et un cocon ont donné sous la plume de Suzanne Jacob la naissance d'une inoubliable Flore Cocon dont le nom se laisse spécifier dans les domaines encyclopédiques le plus divers. Voici une sorte d'arbre généalogique ainsi qu'un essai de définition de la protagoniste aux facettes multiples :

Flore Cocon, au répertoire des êtres vivants, figure sous le nom femme. Sous le mot homme. Sous le mot humain. Sous le mot terrien. Sous le mot Montréal. Sous le mot Québec. Au mot enfant. Au mot peuple. Au mot population. Au mot surpopulation. Au mot masse. Sous le mot nation. Sous le mot classe. Sous le mot élite. Sous le mot être et sous toutes ses variations. Sous le mot vivant.

FC : 72

En ce qui concerne la sémantique du nom et du prénom de l'héroïne les explications s'avèrent inutiles. Flore Cocon constitue un exemple bien assorti du nom transparent morphologiquement (Hamon Ph., 1977 : 148—150). La lisibilité de la désignation est incontestable ; elle trouve sa confirmation dans le roman. L'un des amoureux de l'héroïne lui écrit une lettre de Paris où il l'appelle : « Flore, Floraison, ma Flore-Faune québécoise... [...] Ma flore... » (FC : 18). La riche synonymie ainsi que l'évolution inverse du nom propre au nom commun mérite d'être mise en valeur étant donné qu'elles témoignent du dynamisme pertinent à la figure de la *fugueuse*. Le prénom de l'héroïne fait également songer à la signification figurative du mot *flore*. En effet, un imposant champ lexical dit la diversité des espèces florales, leur fraîcheur, la femme,

la féminité, la beauté, la jeunesse, la spontanéité, la liberté et d'autres notions complémentaires qui font partie du portrait pour l'instant éparpillé de la fugueuse. Le nom de l'héroïne semble contredire ou réduire à zéro l'aspect fugace du personnage. Cocon, ou un cocon qui symbolise l'enfermement et l'emprisonnement, devient la figure par excellence de l'étouffement. Flore peut être perçue comme l'héroïne du premier stade de la formation du cocon qui se laisse volontiers murer dans son cercle. Au demeurant, le texte oriente de lui-même cette interprétation.

Toute ta vie dans ce restaurant. Toute ta vie dans ce bureau. Toute ta vie dans cette auto. Toute ta vie dans cette galerie. Toute ta vie dans cette peau. Toute ta vie dans ce COCON. Et alors ?

FC : 53

Les héroïnes de Jacob ne sont jamais peintes d'un seul trait. Ce ne sont pas des personnages d'une qualité ou d'un défaut unique. Jamais cristallines, elles restent sujettes à toutes sortes de contrariétés et d'incompatibilités. Enfermée dans le cocon de la vie professionnelle et quotidienne mais loin de restreindre ses capacités dans ce monde trop étroit, Flore répond aux impératifs de sa nature fugueuse et se laisse entraîner dans de multiples aventures érotiques.

Malgré la dimension de mon cercle, se confesse-t-elle, il y a beaucoup de gens qui sont passés ici. Des étrangers. Un tas. Je couche. Je couche avec des gens qui ne remarquent pas. Ils ont épousé des causes.

FC : 96

Il reste à montrer le dernier processus, plus complexe, qui s'opère entre le nom propre et le nom commun dans ce roman. Le narrateur nous présente la description suivante de la jeune femme :

Si belle, si éclatante, si lumineuse, et si humble dans son rôle de servante, elle décevait invariablement ceux qui décelaient en elle une Piaf à sortir des bas-fonds, une Aurore martyre à tirer des griffes de la misère.

FC : 33

Ce passage commande quelques commentaires. Premièrement, que grâce à l'antonomase (qui procède du transfert d'un nom propre vers un nom commun) nous saisissons la caractérisation synthétique et fortement axiologique du protagoniste dont les allusions intertextuelles annoncent le scénario de vie déjà préétabli. Flore est associée, comme on l'observe dans la dernière citation, à « une Piaf à sortir des bas-fonds » et à « une Aurore martyre à tirer des griffes de la misère ». La vie d'Edith Piaf, une grande artiste, chanteuse et musicienne française,

rappelle les malchances des mômes⁹, comme le dit le refrain de la chanson de Vincent Scotto : « C'est nous les mômes, les mômes de la cloche, clochards qui s'en vont sans un rond en poche. C'est nous les paumées, les purées d'paumées qui sommes aimées un soir n'importe où ». « Une Piaf à sortir des bas-fonds » de Jacob fait allusion à l'adolescence menaçante de la chanteuse qui était une orpheline déprimée, pauvre, dépendante de la drogue et de la prostitution. Quant à « Aurore martyre à tirer des griffes de la misère », la romancière se réfère ici à un film classique du cinéma québécois, basé sur un fait divers, intitulé *La petite Aurore l'enfant martyre* réalisé par Jean-Yves Bigras en 1952¹⁰. Aurore Gagnon, une demi-orpheline, subit en silence les sévices ahurissants que lui infligent sa marâtre (ou belle-mère) et qui sont la cause de sa mort précipitée. Or, Flore Cocon n'est pas « Une Aurore », signe de la soumission totale et aveuglante de la victime (*L'Obéissance*) ; au contraire, elle symbolise la révolte qui s'exprime dans les transgressions les plus diverses qu'elle ose expérimenter. Remarquons encore que les deux descriptions intertextuelles de l'héroïne jacobienne que nous venons d'annoter n'apparaissent implicitement qu'en forme négative. On sait que Flore « décevait invariablement ceux qui décelaient en elle une Piaf à sortir des bas-fonds, une Aurore martyre ». Malgré cette contradiction qui s'y laisse lire c'est l'image première de l'allusion intertextuelle qui se répercute dans le roman et assure la lisibilité du personnage jacobien. Les descriptions définies sur lesquelles nous nous pencherons dans la suite de nos recherches onomastiques témoigneront de la conformité de l'interprétation intertextuelle.

Le deuxième roman de Jacob met en scène plusieurs métamorphoses aléatoires et incarnations singulières d'une femme-protagoniste dont l'un des noms est **Laura Laur**¹¹. Lori Saint-Martin, en dressant un catalogue de femmes en fuite dans l'œuvre de Jacob, touche aussi à la question de l'énigme de Laura Laur qui se manifeste explicitement sur le plan onomastique du personnage. « En son nom la double initiale L-L évoque fatalement le pronom féminin (elle-elle), fait sonner le féminin à l'état presque pur » (Saint-Martin L., 1996 : 253). La critique ajoute encore que le nom de Laura Laur « pourrait se lire comme une mise en texte de l'androgynie : forme féminine (en a) et masculine d'un même nom » (ibidem : 255). Ces interprétations renvoient à la célèbre question qui préoccupe maints théoriciens de la littérature et du langage, à savoir : quel est le rapport entre la fonction de désignation et la signification du

⁹ Louis Leplée créa ce surnom de Môme Piaf qui reflète la petite taille et l'origine de la chanteuse.

¹⁰ Il y eut d'abord la pièce de Léon Petitjean et Henri Rollin (1921), qui suivit de peu les événements historiques. La pièce tourna au Québec et à l'extérieur (Ontario, Nouvelle-Angleterre) jusque vers 1950, moment où Emile Asselin en tira le scénario du film. L'histoire de la petite Aurore a inspiré bien des œuvres québécoises, les romans d'Yves Thériault (1952) et d'André Mathieu (1990) et *Aurore*, la récente production cinématographique de 2005 réalisée par Luc Dionne.

¹¹ *Laura Laur* a été adaptée au grand écran (1989).

nom ? *Le Cratyle*, le dialogue de Platon, en donne une hypothèse en proposant deux pistes analytiques. La première, dite le cratylisme (théorie défendue par Cratyle dans le dialogue), prône une conception du nom qui « pense son adéquation à la chose » (Montalbetti Ch., 2003 : 40). La seconde est appelée un hermogénisme (le personnage d'Hermogène dans le dialogue) qui, au contraire, défend « une théorie conventionnelle du langage, où les formes des mots deviennent arbitraires au sens où ils sont sans rapport avec les objets qu'ils désignent » (ibidem). L'interprétation de Saint-Martin s'approche plutôt de la première tendance puisque le nom de Laura Laur fournit le programme ou le rôle qui participe explicitement au fonctionnement interne du roman. Lori Saint-Martin a mis à jour la féminité à l'état pur et / ou la double féminité qui font partie de la structure intérieure de chaque fugueuse dont les enjeux complexes seront présentés dans le chapitre sur le mythe des gémeaux. En ce qui concerne le nom de Cocon, il fonctionne comme un leurre.

Il existe toute une chaîne d'affinités et de dépendances qui rassemblent les héroïnes jacobiennes. Il importe de souligner la sonorité semblable entre Flore et Laure où se laisse entendre le même son *flor* — *lor* comme si c'était le pivot ou le schéma du dynamisme relationnel et comportemental transmis d'une fugueuse à l'autre. Une pareille corrélation apparaît entre Laur et Laurier qui est le patronyme de la femme protagoniste de *Rouge, mère et fils*. L'identité acoustique ainsi que l'inclusion de Laur dans Laurier nous permettent de retrouver le paradigme de la fugueuse et d'établir une parenté axiologique entre les héroïnes jacobiennes.

Dans le titre du troisième roman de Jacob comme dans ses textes précédents, apparaît le personnage éponyme féminin¹². *La passion selon Galatée*, comme nous le voyons bien, n'annonce que le prénom de l'héroïne. Il en sera de même tout au long de l'histoire où ce prénom apparaît plusieurs fois et dans des configurations intéressantes et significatives. Il est intéressant de savoir pourquoi la désignation semble incomplète. Michel Erman, en s'appuyant sur l'exemple du roman de Proust, explique que « selon le contexte diégétique, on pourra considérer que les personnages qui ne portent qu'un prénom sont individualisés de façon grégaire (les domestiques chez Proust : Françoise, Eulalie, Rémi, Victor), on peut aussi penser que la génération leur est refusée et qu'ils restent les témoins d'un temps immobile » (Erman M., 2006 : 42). La Galatée de Jacob étant fort individualisée et si particulière, elle porte les signes d'une immobilité, d'une constance propre à quelques types ou figures littéraires. Francis Corblin attire l'attention sur le fait que l'emploi du prénom sans le patronyme crée une fami-

¹² Suzanne Jacob explique ainsi la signification du titre : « Passion avec une majuscule. (La minuscule est une erreur de typo.) Une Passion est une suite d'événements ou d'épreuves à traverser en vue d'un accomplissement. C'est une série initiatique, une route, un chemin comportant des "stations". En ce sens, pour les humains, l'existence est une Passion : c'est ainsi pour Galatée ». Le propos a été recueilli par Laurin M., 1987 : 4.

liarité entre le personnage et le lecteur (C o r b l i n F., 1996 : 104). La familiarité acquise, le lecteur habitué à Gala, un pseudonyme de l'héroïne, plus court et plus usuel, peut enfin comprendre le lien avec le titre. La scène de révélation du nom ou du prénom par le personnage joue un rôle important dans le déroulement du récit. La protagoniste révèle elle-même son prénom devant un groupe de jeunes gens qu'elle voit pour la première fois de sa vie, dans un nouvel espace. « Dans mon cas, c'est Gala pour Galatée » (*LpsG* : 67), avoue le personnage. Après une telle présentation s'ensuivent quelques associations, apparaissent certaines pistes d'interprétation qui s'avèrent opératoires puisqu'elles déterminent le parcours narratif du personnage.

Les références intertextuelles dans l'œuvre romanesque de Jacob qui concernent la description onomastique des personnages sont porteuses d'une sémantique sans faille qui déclenche une richesse infinie d'interprétations. Le prénom de Galatée, évoqué à peine implicitement, se réfère à la mythologie grecque où la geste mythique de Pygmalion et surtout son envoûtement pour son œuvre sont généralement connus. Jacques Desautels rappelle que Pygmalion, roi de Chypre, avait

les femmes en aversion en raison de leurs mœurs débridées. Mais il était habile sculpteur et, un jour, il créa de ses propres mains une statue de femme d'une grande beauté. Ébloui à la vue de cette femme d'ivoire, il en vint à espérer qu'elle prenne vie. Il en pria les dieux et Aphrodite exauça ses vœux.

Desautels J., 1988 : 431

La statue animée d'une âme et au corps vivant prodigue des signes de tendresse à son créateur. Elle s'appelle Galatée. Le mythe de Pygmalion contient en germe certaines pistes thématiques qui connaissent de nouveaux et intéressants développements dans *La passion selon Galatée* ainsi que dans tous les autres textes jacobiens.

Le mythe met en lumière la beauté exceptionnelle de la statue, de son corps sculpté dans l'ivoire blanc comme la neige. Une femme d'une telle beauté inspire la passion, l'amour et la tendresse. La beauté n'est jamais indifférente, elle appelle des gestes de bonté, de générosité et une politesse jamais déguisée. Elle devient la source même du désir de l'amour qui se cristallise dans la puissance du regard de l'autre. La beauté captive le regard pour le stigmatiser dans le cœur du passant. Galatée est faite et née du regard désireux de Pygmalion. La Galatée de Jacob attire sans aucun doute l'attention des autres, sa présence n'est jamais anodine, elle bouleverse le cours des événements et renverse les règles préétablies. La Galatée jacobienne excelle à captiver le regard, à jouer avec lui, à savoir en profiter pour séduire, ce que nous montrerons dans la quatrième partie de cet ouvrage¹³.

¹³ Voir la quatrième partie, le chapitre intitulé *La séduction ou le mythe des gémeaux*.

Il reste encore à souligner une autre constante thématique de l'œuvre jacobienne qui prend sa racine dans le mythe en question. C'est Aphrodite qui inspire Galatée, autrement dit c'est la femme qui appelle une autre femme à la vie. L'héroïne de Jacob réveille d'un magma existentiel plusieurs personnages en touchant des cordes sensibles de leur être intérieur muré longtemps dans une carapace imperméable. Elle déclenche un dynamisme en les appelant à la vie affective profonde, plus authentique bien que tendue et souvent trop compliquée. Ce n'est pas pour rien que Galatée est née du souffle de la déesse qui symbolise la jouissance, le désir amoureux, la beauté, l'attraction sexuelle et la séduction. Précisons que la Galatée de Jacob stimule de nombreuses relations amicales ainsi qu'amoureuses entre les femmes, particulièrement abondantes dans le roman en question, qui constituent un riche *topos* de l'œuvre entière de cette romancière. Il est sans doute pertinent d'évoquer une autre Galatée identifiable dans la mythologie grecque dont l'histoire symbolique se trouve inscrite dans les descriptions de la protagoniste jacobienne. Galatée est l'une des nymphes marines dites Néréides dont le nom évoque la blancheur du lait. L'héroïne de Jacob est également une femme à la peau blanche comme le lait. L'adjectif « blanc » apparaît souvent dans les dénominations définies dont il sera question à la fin de cette analyse. Cette blancheur extérieure symbolise une innocence à rebours nécessaire pour affronter l'interdit et le tabou.

Il reste à mentionner la dernière allusion de ce prénom, la plus surprenante, dont la signification nous renvoie aux temps modernes, à la quotidienneté de la femme soucieuse de sa beauté. L'un des personnages ne trouve qu'une seule association : Galatée « comme le lait démaquillant de Lancôme » (*LpsG* : 67). En effet, sur l'étiquette de ce produit de luxe apparaît un descriptif qui explique : « Ce lait, douillet à souhait, allie l'efficacité à la volupté. Gorgé de lacto-protéines nourrissantes, d'actifs hydratants et adoucissants, ce lait démaquillant caresse est la providence des peaux sèches auxquelles il apporte calme, réconfort et détente. Conseils d'utilisation : Pour peau de velours, mieux qu'un lait, un cocon de bien-être¹⁴ à appliquer tendrement du bout des doigts et à éliminer tout aussi tendrement à l'aide d'un disque de coton démaquillant ».

Le champ lexical de cette publicité recouvre la notion de confort et de douceur extrêmes. En extrapolant, il est possible de voir en la Galatée jacobienne un être doux et agissant qui réussit à effacer chez l'autre les émotions les plus tenaces comme le sont des fards, à lui procurer le confort de l'entente mutuelle (la relation avec Daniel) et à satisfaire le besoin de la tendresse émotionnelle (multiples amitiés féminines). L'héroïne, par sa manière d'être, encourage l'autre à oser sa purification, à chercher à se comprendre pour apparaître nu devant son miroir intérieur.

¹⁴ Nous revenons encore une fois au cocon ou à Flore Cocon qui, par sa présence frivole et spontanée, procure justement la joie et l'envie de vivre.

Il importe de remarquer que la fréquence de ce prénom est relativement rare. Il n'apparaît que deux ou trois fois dans de multiples chapitres. Par contre, dans l'épilogue, donc dans cette partie finale et concluante du roman, l'héroïne n'est plus nommée par le narrateur que Galatée. Toutes les autres désignations n'existent plus. Il en découle que ce prénom peut constituer un signe de l'unité intérieure du personnage, une somme de ses complexes architectures psychiques retranscrites dans son onomastique plurielle. Et les allusions intertextuelles dont nous venons de présenter les interprétations, chacune à sa façon, laissent figurer le parcours diégétique du personnage féminin et retracent les trois grandes lignes thématiques : la puissance du regard créateur, les amours féminines, une innocence à rebours¹⁵, propres à la structure pertinente de la figure de la fugueuse.

1.1.2. Le pseudonyme

Le pseudonyme est une dénomination choisie consciemment par un personnage pour masquer son identité. Michel Erman (2006 : 45) précise encore qu'il est « souvent l'indice d'un changement d'ordre thématique dans le parcours du personnage ». Nombreux peuvent être les facteurs qui poussent quelqu'un à abandonner son patronyme pour lui substituer un pseudonyme. Marc Wilmet (1996 : 64), observant le fonctionnement des surnoms et des pseudonymes, a proposé de distinguer quelques motifs qui entrent en jeu, par exemple : l'impact publicitaire, l'auto-valorisation, la symbolique des sens et des sons, la revalorisation géographique, historique, sentimentale et / ou acoustique (Lautréamont, Anatole France, Saint-John Perse). Romain Gary se cache derrière Émile Ajar comme Jacques Laurent derrière Cécile Saint Laurent, ce qui peut signifier que le dédoublement de personnalité correspond à des activités spécifiques. Pour revenir à la fiction, prenons en considération l'exemple des *Misérables* de Victor Hugo où Jean Valjean devient entre autres Monsieur Madeleine pour échapper au châtimement.

Nous proposons d'étudier plus en détail le pseudonyme de la protagoniste de *La passion selon Galatée*. L'héroïne éponyme est maintes fois appelée Gala par le narrateur, par d'autres personnages ainsi que par elle-même. Le prénom de l'héroïne se trouve à l'origine de son pseudonyme qui constitue sa partie intégrale, sa racine. **Galatée** enferme Gala. Il y a deux Gala, celle qui s'inscrit dans Galatée et celle qui en est entièrement détachée. Ce pseudonyme devient le signe du dédoublement intérieur de l'héroïne sinon de son éclatement en plu-

¹⁵ Voir la quatrième partie, le chapitre intitulé *La séduction ou le mythe des jumeaux*.

sieurs facettes. Ces deux thèmes réapparaîtront dans les parties suivantes de cette étude. Les motivations directes de cette dénomination méritent d'être expliquées et soulignées vu leur portée significative appropriée à l'être de l'héroïne, à la figure de la fugueuse par excellence.

La première apparaît dans la phrase prononcée par la protagoniste : « Gala a la gale » (*LpsG* : 28). Cette motivation du pseudonyme joue sur les procédés phonétiques (le rapprochement des sons entre ga — la — a — la — gal) et morphologiques (H a m o n Ph., 1977 : 148—150). Ces dernières renvoient à la transparence morphologique ou étymologique. **La gale**, une maladie cutanée contagieuse, peut se référer par extension au paradigme de la pathologie, de tout ce qui se trouve hors de l'état normal et qui désigne toutes sortes de dérèglements. Le délire passionnel de l'héroïne en est un exemple. Cette forme de folie de Gala liée à ses faiblesses et à ses illusions est transmissible et ses effets s'avèrent plus souvent destructeurs que salutaires (les relations avec Sylvie Nord, Baldwin et Babey). Il nous paraît intéressant d'associer ce pseudonyme au substantif, **le gala**, qui apporte une lecture économique de la personnalité de l'héroïne. Le gala vient du mot espagnol ou italien (*galla*) qui signifie la réjouissance. Le gala est une grande fête, une cérémonie, un grand événement dans le monde artistique qui rassemble des personnalités et des célébrités de tous poils. Le mode de vie de Gala porte beaucoup de signes d'insouciance et de légèreté, comme si elle était toujours à la fête. Gala participe sans arrêt au gala. La jeune femme est habitée par le désir de plaire, d'être adorée et de se refléter dans le regard de l'autre ainsi que par le besoin d'un fort dynamisme qui la pousse toujours en avant vers un tourbillon de voyages insensés. Gala quitte son fils, Jean-René, délaisse son mari en Europe. Elle se coupe géographiquement d'eux et retourne au Canada, au Québec plus particulièrement. Elle s'y trouve entourée constamment de multiples personnes prêtes à combler ses manques. L'héroïne retrouve ses anciennes traces d'enfance (sa sœur Titi, les souvenirs de ses parents morts, de ses premières amours avec Augustine et Cyrille), rencontre ses amies de jadis (Sarah, Angèle, Sylvie Nord et Baldwin) et vit des aventures révélatrices avec des hommes (Daniel, le Bourru) et des femmes (Babey et Nathe) dernièrement rencontrés. Il est nécessaire d'attirer l'attention sur de multiples visions et structures de Gala selon les évocations des personnages côtoyés. La pluralité existentielle de l'héroïne s'exprime dans la déclinaison à six cas de son pseudonyme faite par son amoureux. Il chuchote au téléphone, en lui chantant même : « Gala, Gala, Galae, Galae, Gala, Galatam » (*LpsG* : 159). Cette singulière déclaration d'amour traduit suffisamment un ensemble de structures intérieures de l'héroïne jacobienne qui prennent différentes désignations suivant les occurrences. Nous aborderons plus largement cette importante question en présentant la pluralité des descriptions définies.

Il est temps de passer aux références intertextuelles, qui sont d'importants critères opératoires dans l'onomastique en permettant de préfigurer le destin du

personnage et surtout d'extraire son essence. La Gala jacobienne renvoie certainement à **Gala Dali**. Ainsi, Suzanne Jacob conjugue adroitement dans son œuvre romanesque le mythe de la star. Pierre Nepveu en y réfléchissant dans son essai *L'Ecologie du réel*, explique que « le mythe typiquement contemporain de la 'star' (de Germaine Guèvremont à Pink Lady, d'Édith Piaf à Rose Sélavy, d'Anna Karénine à Carole Laure) s'inscrit dans un rapport radical de la subjectivité à sa propre étrangeté, vécu non pas comme exil tragique, mais comme métamorphoses incessantes, comme auto-transfiguration à travers une infinité de projections ou de transferts » (Nepveu P., 1999 : 165).

Une surprenante parenté se laisse décrypter entre l'épouse de Salvador Dali et son double littéraire qu'est la protagoniste jacobienne. Pour les mettre en lumière, soulignons quelques étapes et certains événements de la biographie tumultueuse de l'égérie des artistes du milieu parisien des années vingt du XX^e siècle. D'origine russe, Helena Devulina Diakanoff, surnommée par tous Gala, est une femme intelligente, dotée d'une force de caractère et d'un charme presque insolent. Gala n'était pas belle mais réussissait facilement grâce au magnétisme de sa nature à envoûter les hommes à l'âme artistique en leur donnant l'occasion de déployer leurs multiples talents. Paul Éluard, écrivain et poète français, le plus important sans doute du mouvement surréaliste, fut le premier. Elle devint ensuite l'inspiratrice de tous les poètes surréalistes (Louis Aragon, Max Ernst, André Breton) et idéologues de ce mouvement littéraire. Déprimée par la vie de femme de maison et dépossédée, paraît-il, de l'instinct maternel, la Gala assoiffée d'autres expériences quitta son mari ainsi que leur fillette. Bien des biographes notent à l'unisson ses innombrables fugues et ses multiples relations amoureuses (entre autres avec Max Ernst) parmi lesquelles se distingue celle avec Salvador Dali. Avec lui, de nouveau, elle devient égérie, modèle et se trouve au cœur de la vie affective ainsi qu'au centre de l'univers pictural du peintre espagnol. Elle le stimule sur tous les plans autant artistiques que matériels. On a l'impression d'y lire en miroir les péripéties, les expériences et surtout les passions selon Galatée. Nombreux sont les parallèles et les correspondances thématiques entre l'histoire de Gala Dali et celle de la protagoniste de Jacob. Toutes les deux réécrivent d'une manière plus générale et chacune à sa façon le célèbre mythe de Pygmalion qui constitue, selon nous, la préfiguration du mythe contemporain de la star. Gala Dali réalise à moitié le scénario mythologique. S'il est vrai qu'elle reste dans un premier temps la muse et une grande amoureuse du peintre, il n'en est pas question dans la suite où les rôles se renversent et c'est à elle, à l'égérie que revient la puissance magique de « pygmalionner » son artiste hypersensible. À la Gala jacobienne reviennent respectivement les deux rôles : celui de la muse, donc de Galatée, et celui de l'artiste inspirée, donc de Pygmalion. Il en découle que les deux Gala sont inséparablement liées : d'un côté elles portent une part mythique dans leur entité, de l'autre, elles se retrouvent dans la même figure plus moderne, celle de

l'héroïne surréaliste qui est également une variation prodigieuse de la star contemporaine. On peut encore ajouter à ce duo Nadja, une étrange inspiratrice qu'André Breton a immortalisée dans son roman poétique portant son prénom. Inspirée et inspirante, l'héroïne surréaliste qu'elle soit jacobienne, dalinienne ou bretonienne est une star à rebours qui n'éveille ni des salves d'applaudissement général ni les poursuites passionnées des paparazzis ubiquistes. Elle se veut une sorte de médium qui sait lire dans la profondeur de l'homme et l'amener à libérer ses fantasmes et ses pulsions. La Gala de Jacob comme la Nadja de Breton et la femme de Dali initient à l'amour fou qui échappe à la psychologie traditionnelle des sentiments mais qui s'impose comme une valeur absolue engageant l'être entier, corps et âme. La Gala jacobienne fait resurgir la part cachée et inconsciente des êtres amoureux d'elle.

Le thème de la muse, surtout dans la version plutôt mythologique que contemporaine, apparaît de même dans les romans antérieurs de Jacob. Flore Cocon devient une source d'inspiration pour une femme peintre qui cherche à retranscrire sur sa toile la beauté idéale du modèle. La sensibilité fragile de l'inspiratrice est exposée à la curiosité passionnée des amateurs d'art pendant le vernissage. « Enchantée, ravie, là voilà, Flore. La muse. La muse se prête volontiers. Sa coupe se remplit d'elle-même. La muse respire de l'hélium et flotte comme un ballon entre les invités » (*FC* : 109). Laura Laur semble impénétrable à l'impact des autres. C'est plutôt elle qui trouble, qui dérange et qui inspire. Elle porte le même prénom que la muse de Pétrarque, Laure de Noves. Le poète italien a aimé *la bella giovenetta* pendant vingt ans et a rapporté son amour épuré et mystique dans le célèbre *Canzoniere*. Laura trouble la vie de quatre hommes : de ses deux frères et de ses deux amants qui s'expriment dans quatre parties du roman, chacun son tour, à propos de leur attachement et de leur fascination pour cette femme. Laura subjugue totalement Gilles en lui inspirant le goût de vivre une deuxième jeunesse, de connaître cette péremptoire passion qui veut tout ou rien. Elle devient une vraie muse pour Pascal qui ne se lasse pas de la photographier. Une multitude de photos monothématiques qui ne présentent qu'un seul objet d'adoration : Laura, ses yeux, ses mains, ses poses félines apportent une espèce de joie pour Pascal, leur créateur qui croyait arrêter la mouvance et la fugacité de Laura. Pour revenir au mythe de Pygmalion, il faut souligner le retournement des rôles traditionnels qui s'opère dans ce roman de Jacob. C'est Laura qui anime corps et âme de Gilles ainsi que de Pascal, deux hommes-statues qui sont réduits à la passivité ou à la mort sans le regard et le toucher de leur maître — ou plutôt leur maîtresse.

1.1.3. Les descriptions définies

Nous envisageons de cataloguer des descriptions définies, des dénominations de reprise qui caractérisent les héroïnes de Jacob. Nous y présenterons les *allo-descriptions* qui arborent le système de dénominations énoncées par l'autre, c'est-à-dire par le narrateur et / ou par d'autres personnages principaux et / ou secondaires. Il est nécessaire de distinguer quelques sous-parties des *allo-descriptions* qui développent le même aspect du personnage et qui apparaissent à plusieurs reprises dans les romans analysés.

1.1.3.1. La séductrice

Lori Saint-Martin constate dans son étude déjà évoquée que « la femme jacobienne est surtout celle qui séduit, celle qui prend [...] » (Saint-Martin L., 1996 : 255), « qui drague » (*LL* : 57), mais en même temps, celle qui se donne, nous semble-t-il judicieux de compléter. Les protagonistes de Jacob se livrent avec une sorte de désir irréfutable et de frénésie indomptée à l'aventure amoureuse avec l'autre. Elles explorent le domaine de la séduction, de ce jeu jamais innocent qui se déroule entre la femme et l'homme ou entre les femmes en particulier. Les héroïnes en passant souvent à l'acte ne s'arrêtent jamais auprès de leurs conquêtes ou leurs victimes, elles perpétuent la chasse amoureuse dont les enjeux deviennent de plus en plus raffinés et amphigouriques. Multiples sont les dénominations qui désignent l'aspect volage des tentatrices jacobiennes. Toutes les descriptions définies que nous avons décelées au cours des recherches analytiques sont frappées d'un marquage fortement négatif. Flore Cocon est « une putain éduquée » (*FC* : 12 ou 32) dont la vie se concentre sur l'accomplissement d'une mission.

Que dire de ma mission. Le missionnariat de catin. Ne devrais-je pas faire une démonstration de mon savoir-faire. Mais je n'ai pas de partenaire en vue parmi vous.

FC : 111

L'un des amants de Laura Laur devine partiellement sa nature énigmatique et impossible à saisir. Gilles croit comprendre son jeu en arrivant à la conclusion suivante, il avoue : « Si on trouvait un motel, je lui dirais “tiens, voici un motel”, et ce serait clair. Elle jouerait la vierge offensée. Ou elle dirait son

prix » (LL : 57). Rapportons l'extrait suivant qui répond aux doutes et hésitations de Gilles à propos de l'identité de Laura¹⁶.

Il avait loué une chambre. Maintenant, il s'apercevait qu'ils étaient dans un motel à cul, dans une pièce miteuse dont les murs revêtus de miroirs multipliaient le corps indifférent de Laura qu'il avait basculé vers le lit. Il fallait qu'il reprenne ses esprits, il le fallait.

Il avait tourné le bouton du téléviseur. Il aurait dû deviner : des films pornos en circuit fermé, à toutes les chaînes. Il était assis au pied du lit, tournant le dos à Laura. [...].

Et je ne serais pas surpris de te voir apparaître comme **petite vedette sa-lope de ce film**.

Il marmonnait. Il y avait une femme qui se faisait battre, des langues qui léchaient on ne savait plus quoi, il regardait, il voulait **reconnaître Laura**, il essayait de saisir les visages, de les nommer, d'en nommer un seul, celui-là.

LL : 85—86

Le même genre de qualifications persiste dans *La passion selon Galatée*. L'héroïne est également traitée de « putain » (LpsG : 180). D'autres descriptions plus modulées élargissent considérablement le champ lexical des acrobaties émotionnelles et de la désinvolture sexuelle. Galatée est considérée comme « une allumeuse de première » (LpsG : 164), comme « une voleuse de la vie » (LspG : 177) ou « des vies » (LpsG : 178), comme « une femme du monde [...] et fatale en plus ! » (LpsG : 133). Babey, une des grandes malaimées, étend encore l'aspect frivole de Galatée à ses sentiments maternels. « Tu es de ce genre de femelle, lui riposte la Babey désolée, qui trahit jour après jour, heure après heure, son propre enfant pour un homme » (LpsG : 172—173). Cette critique relance directement la célèbre dichotomie : mère ou putain qui se trouvait au centre des analyses psychanalytiques de Freud dans son étude « Le roman familial des nevrosés »¹⁷. Marthe Robert l'a excellemment exposée dans son ouvrage portant sur le roman familial où elle glose : « La mère perd sa sainteté dès l'instant qu'il apparaît qu'elle trahit son enfant en se livrant à un autre homme. Si elle se livre à un, pourquoi pas à tous ? » (Robert M., 1972 : 318).

Les descriptions définies que nous venons de commenter prouvent qu'il y a une part bien importante de l'être de l'héroïne jacobienne portée vers la désinvolture et l'excès dans le domaine de la sexualité. Certaines désignations évoquent le personnage de putain qui est une figure chargée d'affects. Nous voudrions ajouter que ces descriptions axiologiquement négatives ne sont

¹⁶ Lori Saint-Martin en parlant de l'énigme de Laura Laur rappelle également la publicité accompagnant la sortie du roman qui insistait sur la question « Qui est Laura Laur ? ». Voir Saint-Martin L., 1996 : 253.

¹⁷ Voir Laplanche J., 1973.

qu'une forme d'attaque ou de vengeance sorties de la bouche de tous ceux et de toutes celles qui sont abandonnés et rejetés. La femme protagoniste de Jacob n'est nullement prostituée. Elle se trouve sans cesse à la recherche de ses désirs conscients et manifestes, ce qui la rend autonome et rarement ou jamais assujettie aux fantasmes érotiques des hommes. Le mot revient à la femme et non pas à l'homme. Dotée d'une forte personnalité, jamais interchangeable, toujours unique, c'est elle « qui règne. Elle qui interdit. Qui gère. Qui soumet. Elle qu'on attend. Elle qui mène » (LL : 84). C'est de la séduction qu'il est question et non pas de la prostitution. Ainsi, Suzanne Jacob portraiture dans tous ses romans la séductrice qui est synonyme de la figure de la *fugueuse*.

1.1.3.2. La mouvance

La figure de la *fugueuse* est dotée d'une riche onomastique qui trouve des ramifications intéressantes dans les champs lexicaux. Le premier champ sémantique conjugue la notion de **pluralité**. L'héroïne jacobienne possède plusieurs noms. Laura Laur, à la question de Pascal, son deuxième amant : « Comment tu t'appelles ? », répond « — Ca dépend. Des jours, je m'appelle Madeleine, des jours je m'appelle Jeanne, d'autres jours, je m'appelle Laura » (LL : 111). De nombreuses occurrences des descriptions définies traduisent le même aspect de l'héroïne. Nous pouvons ainsi connaître plusieurs facettes de Flore :

Flore Cocon passe pour bien des choses. Certains la croient nymphomane. On la dit hystérique. Aux yeux des uns, c'est une putain éduquée. Pour les autres c'est une marginale éblouissante au bouillonnement cérébral tumultueux. Elle vole souvent la vedette à bien des prétentieuses sans manquer non plus de prétentions.

FC : 12

L'élément aquatique se manifeste dans le deuxième champ lexical que nous avons distingué au cours de nos analyses. L'eau évoque d'une manière générale l'idée du mouvement, du passage, de la fuite, bref de la fluidité. Il symbolise, entre autres, « des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues » (Chevalier J., Gheerbrant A., 1982 : 381). Il est relativement aisé de décrypter les associations liées à l'eau et à sa portée symbolique dans les descriptions qui suivent. Galatée se définit dans les termes suivants :

Je suis une sorte de passagère clandestine d'un fleuve sans rivage. Si un pêcheur m'attrape dans son filet, aussitôt il me rejette dans le fleuve comme si j'étais une espèce interdite à la pêche.

LpsG : 158

Comme on le voit bien la fugueuse jacobienne accuse toute forme d'arrêt, de relâche, de stabilité comme si elle était condamnée au mouvement perpétuel et aux méandres de son inconscient. « L'eau, symbole de l'esprit encore inconscient, renferme les contenus de l'âme que le pêcheur s'efforce de ramener à la surface qui devront le nourrir » (Chevalier J., Gheerbrant A., 1982 : 381) et Galatée se croit « une espèce interdite à la pêche ». Une pareille interprétation s'attache à la description définie de Flore qui y apparaît sous le signe de l'eau :

Les flancs désertés, elle flotte comme un samare en descente, planant dans les vides, tournant sur elle-même. Elle ballote et descend l'air comme une algue détachée du lit descend les rives, enlaçant les pierres, soumises aux moindres frissons des eaux.

FC : 74

Maude, comme Flore, est également enfoncée dans les profondeurs de son inconscient, elle y reste figée et se laisse balancer par des vagues ondoyantes des événements extérieurs. Bruno, son compagnon en donne l'image suivante :

Maude n'est que la balise flottante d'une ancre dont les pattes sont coincées dans une fissure océanique.

M : 41

Laura Laur conclut la symbolique aquatique de la fugueuse en y apportant un aspect nouveau lié à la libido. Laura, Madeleine ou Jeanne, est une figure par excellence de la fluidité. « Cette espèce de naufragée » (*LL* : 83), comme l'appelle Gilles, entraîne ce dernier à vivre pleinement sa sexualité refoulée. Le quadragénaire affecté par la sensualité enveloppante de la jeune femme lâche prise et évacue des tensions pulsionnelles comme le présente l'extrait ci-dessous. Soulignons encore l'abondance des termes du champ sémantique de l'eau qui y symbolise les puissances de l'Eros.

Il nageait dans la mer. Il était lourd. Il était opaque. Il était raide. Il n'avait pas de nageoires. Son corps avait épuisé ses huiles, couler. Il continuait à nager, les yeux ouverts. Laura montait vers ses jambes et s'y enroulait comme une algue puissante le tirant vers les fonds. Maintenant, il voyait sa vie. C'était loin. C'était un petit bloc minutieux, figé dans un lourd encadrement d'époque. Il en voyait l'équation bien fermée, régie, pendant que Laura le tirait toujours vers les fonds de l'océan. Il sentait venir l'asphyxie.

LL : 81

L'élément aérien constitue le dernier champ lexical qui met en valeur la nature versatile de la fugueuse de Jacob. Les notions multiples du domaine astronomique reviennent dans l'itinéraire évolutif de Galatée. Tout se décide dans la vie de Galatée le 11 août. La date bien particulière, celle de la nuit des étoiles filantes qui laissent derrière un long trait de lumière dans les ténèbres de la nuit. C'est le 11 août que Galatée prend conscience de sa destinée et se résout à rentrer à la maison, auprès de son fils, en Europe.

Lorsque je me suis réveillée la nuit était tombée. La Voie lactée grouillait comme un grand boulevard à l'heure de sortie des cinémas. La première étoile a filé, puis les autres. Chaque étoile tombait en moi par le plexus solaire en me brûlant les nerfs. On était donc le onze août.

LpsG : 213

Expliquons la coïncidence qui se glisse entre les descriptions définies. Ce que voient les terriens en observant la voûte du ciel et qu'ils appellent la Voie lactée n'est en réalité qu'une nébuleuse spirale composée d'une centaine de milliards d'étoiles dite autrement la galaxie. L'un des personnages secondaires a associé le pseudonyme de Gala à **Gala Xie** (*LpsG* : 67). Y voir un prénom et un nom est fallacieux. Il faut relier ces deux parties et les lire ensemble pour y décrypter une *galaxie*. Cette dénomination transparente procède d'une motivation directe parce que ce terme astronomique complète l'essence psychologique de l'héroïne en révélant son parcours symbolique. Pour conclure, voyons encore la symbolique de la spirale dont la signification exprime la mouvance par excellence et s'insère adroitement dans les interprétations onomastiques précédentes. La spirale « représente en somme les rythmes répétés de la vie, le caractère cyclique de l'évolution, la permanence de l'être sous la fugacité du mouvement » (Chevalier J., Gheerbrant A., 1982 : 907). En somme, la diversité des descriptions définies témoignent à l'unisson du caractère versatile de la fugueuse jacobienne.

1.1.3.3. Folle

Innombrables sont des désignations où apparaît l'adjectif *folle* dans les descriptions de toutes les héroïnes jacobiennes. Folles sont Flore Cocon, Galatée, Maude et autres femmes protagonistes des romans suivants. Le thème de la folie traverse toutes les époques littéraires mais son traitement se diversifie selon les tendances esthétiques des époques littéraires. Il est difficile de dessiner dans la prose jacobienne la figure du fou, telle que les errants du XIX^e siècle

québécois dont la faiblesse d'esprit et les conduites marginales les plaçaient en marge de la société. Pourtant, si l'on s'appuie sur les acquis de la réflexion psychanalytique, on aboutira à des remarques fort éclairantes. Le décodage psychanalytique des personnages féminins de Jacob permet de cerner la juste configuration de la folie. Les femmes protagonistes se caractérisent par une hypersensibilité, une hyperémotivité, un degré élevé d'empathie et une identité fuyante. Ces facteurs les rendent particulièrement susceptibles de vivre l'espace qui se crée entre les frontières moi / l'autre ou moi / mon entourage. L'héroïne jacobienne s'avère donc encline au dédoublement de sa personnalité qui la condamne à vivre dans deux dimensions : publique ou sociale, donc consciente, et individuelle donc inconsciente. Flore, Laure et d'autres arrivent à s'adapter à leur milieu : généralement connues, elles travaillent, gagnent leur vie. Lorsque leur inconscient se met en marche, elles ne vivent pas « à la même cadence que les autres » (LL : 18) et témoignent de comportements inadaptés et automatiques. Nous voudrions signaler le dédoublement qui se présente entre autres sur le plan onomastique des personnages. L'exemple le plus éloquent du dédoublement onomastique se trouve dans *La passion selon Galatée* où apparaissent « une Gala secrète et dure » et une autre « Gala défaite et scindée » (LpsG : 166). D'autres variantes se laissent décrypter : une vraie Flore et une Flore de Louanne (FC : 49), une Laura vue par son frère cadet comme celles qui resurgissent dans les souvenirs languissants de ses amants.

En somme, l'étude onomastique des femmes protagonistes des premiers romans nous a amenée à quelques remarques. Premièrement, le nom qui hésite entre le cratylisme et l'hermogénisme ne fournit pas toujours le programme de la fugueuse. Par contre, la sémantique et les allusions intertextuelles des prénoms des héroïnes ont permis de confirmer dans une grande mesure les rôles thématiques qui leur ont été déjà attribués par les sources mythologique ou littéraire (Flore, Laura et Galatée). Deuxièmement, le pseudonyme de Gala a rélévé ce qu'on voulait cacher, c'est-à-dire l'inscription implicite du mythe de la star dans l'œuvre romanesque de Jacob qui possède sa version explicite dans le thème de la muse. Finalement, les descriptions définies ainsi que des dénominations de reprise ont mis au jour les trois principaux aspects qui renvoient au paradigme de la fugueuse : la mouvance, la séduction, la folie.

1.2. Dimension verticale

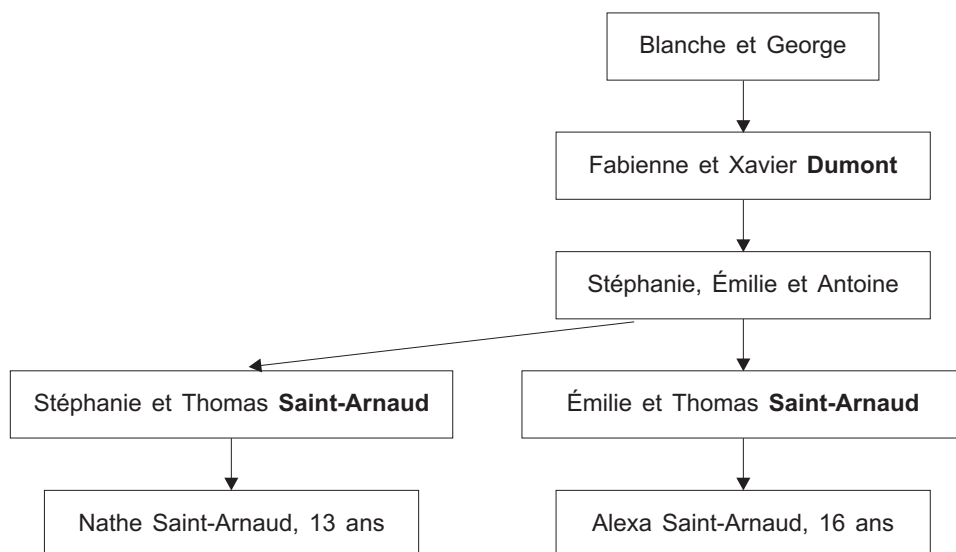
La pluralité des désignations dotées d'une sémantique très riche a permis de saisir l'image générale de la fugueuse individuelle, autonome, indépendante et détachée du moindre lien familial. La variété onomastique des premiers romans

cède la place à une forme d'uniformité des dénominations qui caractérisent les œuvres de Jacob écrites après 1990. Une telle régularité est attribuable à deux facteurs. Le premier, qui se greffe sur l'axe vertical, consiste en la reprise de séquences descriptives qui redisent la mouvance, la folie, la séduction, l'incohérence, bref qui synthétise la nature de la fugueuse. Le second facteur replace la figure de la fugueuse dans le cadre familial. Le réseau de relations familiales, bien qu'il soit extrêmement alambiqué, circonscrit efficacement le parcours et l'évolution de la fugueuse en mettant au jour de nouvelles valeurs et attitudes auxquelles aboutissent les femmes protagonistes. L'onomastique du *collectif familial*, comme nous appelons cette tendance, commence avec *L'Obéissance* (1991), continue avec *Rouge, mère et fils* (2001) et *Wells* (2003) pour atteindre son apogée dans *Fugueuses* (2005). Ce qui est caractéristique de ce deuxième groupe de romans de Jacob c'est la multitude des histoires qui s'enchevêtrent (*Rouge, mère et fils*) qui se poursuivent (*Fugueuses*) et qui se superposent (*L'Obéissance*), où se distingue la figure de la fugueuse, cette fois-ci plus intimiste et souffrante puisque écrasée par le passé familial et par le mystère transmis d'une génération à l'autre.

1.2.1. La relecture aléatoire des patronymes

La fugueuse est bien ancrée dans la tradition familiale comme en témoignent de nombreux patronymes ou noms maritaux. *Fugueuses*, le plus récent roman de Suzanne Jacob, représente une œuvre fort touffue et protéiforme qui en constitue une manifestation excellente. La romancière a réussi à peindre les problèmes et les conflits d'une famille de vieille souche. Chaque génération possède immuablement la structure traditionnelle : le père, la mère, un / des enfant(s) et la même espèce de différends à ceci près que les patronymes changent. Il y a quatre générations mais seuls deux patronymes entrent en jeu dramatiquement. Pour ne pas nous y égarer nous proposons une forme d'arbre généalogique¹⁸. Soulignons que Gilles Marcotte a justement fait remarquer que « la remontée de l'arbre généalogique se fait de bas en haut » (M a r c o t t e G., 2005 : 97). D'abord, le lecteur est au courant des histoires des adolescentes, Nathe et Alexa, puis de celles de leurs mères, Stéphanie et Emilie, ensuite de celle de leur grand-mère Fabienne qui est enlacée avec celle de leur aïeule, Blanche.

¹⁸ Chaque personnage mentionné possède sa fonction et son espace dans l'économie du roman. Les secrets inavouables et les mystères traumatisants de ces héros composent l'histoire biographique de toute famille.



La situation semble à peine moins compliquée dans les œuvres précédentes. *L'Obéissance* met en place, à travers les processus de réduplication, d'enchâssements ou de reflets, l'histoire du drame familial qui connaît les ramifications les plus diverses et où apparaissent toujours les mêmes personnages: le père, la mère et l'enfant. Ces histoires analogues et symétriques s'emboîtent les unes dans les autres. Partant du général pour aboutir au particulier, elles font penser à des poupées gigognes. Jacob dessine d'abord le cercle le plus étendu et le plus neutre du problème dans lequel s'enferment les histoires particulières qui, attachées les unes aux autres, se complètent ou s'expliquent en se redoublant mutuellement. Nous apprenons ainsi le drame de Florence Chaillé qui pousse au meurtre sa fillette, Alice. Nous arrivons à un niveau d'emboîtement supplémentaire avec l'histoire de Marie Cholet, une avocate chevronnée qui défend la mère meurtrière. Le parcours affectif de l'héroïne principale reflète et s'insère dans la dialectique de la relation malsaine mère / fille et plus précisément Florence / Alice.

En observant les patronymes en question il est peu probable d'après nos recherches qu'on arrive à prouver que le nom participe directement au fonctionnement interne du roman, étant donné que la relation de motivation entre le signifiant et le signifié n'existe pas. Par contre le nom de l'héroïne principale de *Rouge, mère et fils* se rapproche plus du cratylisme que de l'hermogénisme. Le nom de Delphine Laurier¹⁹ peut éveiller plusieurs associations dans la culture et l'histoire québécoise. Le nom de Laurier s'attache au premier Canadien français qui a accédé au poste prestigieux de Premier ministre du Canada, en 1896. Wilfrid Laurier perd ce titre en 1911 mais demeure chef de l'opposition jusqu'à

¹⁹ Suzanne Jacob nous a confié dans une interview qu'elle a eu un parent qui portait le nom Laurier.

la fin de sa vie. Il est devenu célèbre pour ses capacités de modérer des conflits ethniques et culturels. Ce trait peut correspondre au combat intérieur de Delphine qui la tiraillait avant qu'elle ait accepté ses origines amérindiennes. Pourtant, la transparence sémantique de ce nom reste marquante étant donné qu'elle fournit le programme de ce personnage. Le laurier demeure le symbole du succès, de la gloire. Delphine Laurier se veut l'une des premières femmes protagonistes qui incarne la victoire sur ses origines refusées, son passé traumatisant, sur sa maternité refoulée. *Rouge, mère et fils* et les trois autres romans de ce groupe représentent des œuvres qui disent le pardon et la réconciliation.

1.2.2. La transmission des prénoms

Dans la première partie de ce chapitre nous avons souligné le rôle capital de la sémantique ainsi que la portée inestimable des références mythologiques, littéraires ou culturelles du prénom qui ont confirmé la nature fugueuse des nombreuses femmes protagonistes en les situant dûment dans l'économie générale de la fiction jacobienne. Sans négliger toutefois ces critères analytiques nous entreprenons dans cette partie de ne rester que dans la dimension verticale du *familial* pour faire ressortir le lien entre l'enfant, le dépositaire du projet onomastique et les parents, les créateurs du projet. Nous voudrions souligner en les expliquant certaines motivations souvent inconscientes des parents qui les ont poussés à baptiser leurs enfants d'un prénom particulier, c'est-à-dire à imposer les ornières de leur imaginaire. On porte un prénom comme on porte un habit qu'on nous fait endosser. Gori et Poinso affirment que « c'est toujours du passé qu'est issu le choix du prénom, il en porte la marque, le destin et le lest » (G o r i R., P o i n s o Y., 1972 : 45). Gilles Pellerin, dans son intéressante étude sur l'onomastique dans la nouvelle québécoise contemporaine, constate qu'

on ne nomme pas n'importe comment un nouveau-né. À une époque encore récente, le prénom du grand-père se transmettait à l'aîné de ses petits-fils, ou on donnait à l'enfant le prénom de son parrain ou encore celui du saint du jour. Surtout, léguer son patronyme à un nouveau-né, c'est le situer au sein d'une filiation ; c'est lui faire place dans l'arbre généalogique, le rattacher à un ensemble ; le prénom agit d'abord à l'envers, en marquant la spécificité, en « détachant » la branche de l'arbre. La combinaison du nom et du prénom est l'information originelle à propos d'un être, l'événement public initial.

Pellerin G., 2005 : 83—84

Le prénom n'est jamais arbitraire, soit il pèse comme une sorte de fatalité, soit il appelle à la générosité ou à la responsabilité. Marie-Claude Casper, en

menant ses recherches sur les effets de transmission du prénom dans le domaine de la psychologie clinique, attire l'attention sur le rôle important de l'anticipation qui a lieu dans le processus de dénomination. La psychologue explique que nommer

peut s'offrir pour la personne prénommée comme un appel à exister d'une certaine manière, un appel vis-à-vis duquel le sujet va se situer ou aura à se situer. Ainsi avec le prénom, comme terme qui pré-existe au sujet, sont mobilisées des questions identitaires dont les formulations sont multiples, par exemple : qui suis-je à porter ce prénom ? qui dois-je être à porter ce prénom-là ? ou encore qui ai-je envie d'être à porter ce prénom-là ?

Casper M.-C., 2001 : 158

Casper souligne ainsi le désaccord possible qui semble se manifester entre une identité imposée et une identité qui se construit, qui est construite par le dépositaire du prénom. Pour exemplifier l'adéquation du processus d'anticipation à l'élaboration du projet onomastique nous nous référons à *L'Obéissance* qui manifeste remarquablement cette relation. Ce roman se compose, comme nous venons de l'exposer, de plusieurs histoires parallèles. Le drame de Marie Cholet, dont les versions se répercutent dans des histoires annexes, constitue le noyau thématique du roman qui met en marche la dialectique de la cruauté et de *L'Obéissance*. Le conflit s'y joue entre les parents intransigeants et les enfants innocents, démunis du moindre moyen de se défendre. Pourquoi l'homme et la femme qui s'avèrent autoritaires et insensibles choisissent-ils le prénom de **Marie** pour sa fille ? En choisissant un prénom particulier pour son enfant les parents constituent fantasmatiquement une nouvelle « conception de l'enfant, une nouvelle scène primitive (autre) où est conçu pour "l'être de chair", "un être de symboles" » (Gori R., Poinso Y., 1972 : 48). Le prénom de Marie se rattache à la Bible, à « la plus belle histoire d'amour humain et divin ». Marie est celle qui a dit oui. Elle a dit oui à la parole de Dieu, à la naissance du Christ. La Vierge Marie devient la mère du Fils-Dieu et par extension elle incarne la maternité spirituelle. Marie comme figure féminine symbolise la soumission totale.

Au commencement était le Verbe, et le Verbe était Dieu. La Vierge est éternellement muette. Elle laisse parler le Père tout-puissant, le désigne par son silence comme seul lieu d'origine. Un obscur interdit pèse sur elle, signe de l'omnipotent pouvoir qui s'exerce au-delà de son corps. Elle se laisse contourner et traverser par cet interdit. L'exclusivité du don filial la ravit.

Ouellette-Michalska M., 1981 : 205

Georges Desmeules et Christiane Lahaie affirment que ce personnage représente les valeurs traditionnelles et classiques dans la littérature québécoise et

qu'il est présenté le plus souvent dans le rôle de la mère taciturne, accommodante et dévouée à sa progéniture (Desmoules G., Lahaye Ch., 1997 : 10). Les parents de Marie désiraient inconsciemment vouer sa fille à la soumission afin d'atteindre leur vision idéaliste ainsi que la pratique de l'éducation.

Ma mère, se souvient la fillette, me tenait la tête dans l'eau tous les samedis pour m'apprendre à ne pas me révolter. Elle comptait les révoltes pendant la semaine. [...] ma mère me tenait la tête dans l'eau de toutes ses forces jusqu'à la limite, jusqu'à ce que je sois au bord de l'asphyxie.

LO : 245

La petite Marie était témoin de la violence de son père qui battait aussi ses frères bébés « pour qu'ils survivent, pour qu'ils apprennent à dormir, pour ne pas être malades » (LO : 246). Marie est appelée à incarner une identité figée de l'enfant subordonné et de la femme sainte au quotidien. Jacob excelle à dessiner l'évolution douloureuse de la fillette battue et opprimée à la femme qui a survécu aux sévices de ses parents. Marie Cholet devient la femme émancipée par sa force et son courage de dire non à son père / Père punisseur et elle parvient à s'affranchir des traumatismes enfantins grâce à la tragédie en miroir d'Alice Chaillé. L'histoire d'Alice joue un rôle capital dans l'évolution psychique de Marie Cholet. Alice Chaillé est celle qui n'a pas survécu à la dictature émotionnelle de sa mère dominatrice, qui est restée soumise jusqu'à la dernière minute de sa vie en se noyant dans la rivière. Marie Cholet en défendant la mère meurtrière revit douloureusement le drame de la fillette assassinée qui aurait pu être le sien. À force de demeurer dans la souffrance et d'en découvrir le fondement et de comprendre enfin ce qu'elle aurait pu devenir sans se révolter contre ses dieux tout-puissants, Marie finit par saisir l'héritage de son prénom. La prise de conscience de l'héritage du prénom correspond à la prise de conscience du lien de filiation. Rappelons le point de vue de Marie-Claude Casper selon laquelle

le prénom, comme le nom, répond dans son attribution à l'édifice institutionnel qui offre à toute personne une place logique et cependant unique dans l'arbre généalogique. La filiation [...] qui fait de quelqu'un le fils ou la fille de ses deux parents est une trame symbolique dans laquelle toute personne est appelée à s'inscrire et à partir de laquelle va s'élaborer [...] le lien de filiation entendu comme la façon dont une personne vit ce lien à ses ascendants réels ou imaginaires.

Casper M.-C., 2001 : 165

Marie Cholet devient une femme affranchie, une nouvelle Marie incarnant les valeurs de la modernité comme la réussite professionnelle ou l'indépendance sexuelle. Ainsi, elle ne s'approprie qu'une part de l'héritage que le pré-

nom de Marie est toujours susceptible de porter. La protagoniste semble détachée entièrement et une fois pour toutes de sa mère, de son père et du cauchemar de son enfance malheureuse. Rapportons toutefois la constatation de Bourguignon qui dit que tout individu vit ces « nécessités internes qui le poussent à inscrire dans sa propre psyché le commerce qu'il entretient avec ses ascendants » (Bourguignon O., 1994 : 16—17). Cette héroïne ainsi que d'autres femmes protagonistes de Jacob entreprennent avec une sorte de gêne ou de difficulté le commerce avec leurs parents. Après un long temps de traumatisme et de révolte, Marie se croit prête à devenir mère. Une telle disponibilité et un tel consentement à dire encore une fois oui, cette fois-ci à une vie nouvelle, celle de son enfant, est le signe de la reconstitution et de l'appropriation entière de l'héritage du prénom de l'héroïne. Sa disponibilité exprime également son désir de renouer le lien filial avec ses ascendants réels et surtout de pardonner à sa mère une cruauté indescriptible comme en témoigne le dernier dialogue du roman (*LO* : 250).

À l'opposé d'autres femmes protagonistes de Jacob, Marie Cholet est une fugueuse intérieure. Elle ne se jette pas à la grande aventure pour abandonner sa maison. Quoique nous n'en sachions rien ; peut-être a-t-elle traversé déjà une telle période dans sa vie. Chose certaine, elle s'avère l'une des rares protagonistes qui soient parvenues à atteindre une stabilité existentielle et à en jouir pleinement. La jeune avocate, entourée de son mari un peu volage et de son amie Julie, paraît enfin connaître le goût du succès professionnel et personnel. Le sentiment de sécurité n'est pas complet puisqu'elle n'a pas réglé le problème avec ses parents intransigeants ni avec l'héritage que porte son prénom, soit ce qu'ils (les parents) lui ont légué. Sans assumer le traumatisme de l'enfance, elle se condamne volontairement à ses continuelles pérégrinations psychiques dans l'inconscient qui s'est réveillé avec le procès Chaillé. Le retour douloureux vers le passé est une forme de fugue, non voulue et imposée, vers le for intérieur qui promet le passage le plus difficile de l'ombre à la lumière, de l'incohérence à l'unité. Comme Delphine Laurier, Marie, la fugueuse intérieure, devient également une figure du pardon et de la réconciliation, ce dont témoigne le dernier dialogue du roman en question. C'est la plus grande preuve que la transmission du prénom s'est accomplie.

Pour compléter le parcours « onomastique » de Marie nous voudrions aussi attirer l'attention sur l'histoire de Florence et d'Alice qui catalyse le drame de Marie. Florence Chaillé fait un choix et prénomme sa fille **Alice**. Le tissu romanesque ne fournit aucun indice sur les raisons qui ont amené la mère à faire un tel choix. Difficile d'évaluer dans ce cas si la mère anticipait consciemment — comme c'était le cas dans le roman précédent — le destin de son enfant dont le prénom est messager. La relecture du roman, l'étude de la construction du personnage de l'enfant et surtout la manière dont il s'installe dans le réseau de relations interpersonnelles nous ont permis d'y décrypter certaines allusions

intertextuelles. Nous pouvons certes relier Alice de *L'Obéissance* de Suzanne Jacob à *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Ce qui les unit, c'est une réalité trop monotone (Carroll) ou trop pénible à supporter (Jacob), qu'elles fuient dans l'imaginaire. Alice Chaillé est une enfant maltraitée qui finit par devenir victime de sa mère, Florence. La fillette, qui est comme un morceau de cire où s'impriment les exigences maternelles, subit avec une docilité exemplaire toutes sortes d'épreuves d'une sévérité exceptionnelle. L'enfant arrive à s'expliquer l'isolement total, l'interdiction de jouer avec les autres, la douleur des gifles ou des coups donnés au hasard, les douches nocturnes obligatoires avec la tête sous le jet d'eau glacée. Alice Chaillé fait son voyage *au pays des merveilles*. L'héroïne se détache temporairement de la réalité et s'enfuit dans un monde imaginaire pour y trouver son second moi, la seconde Alice à qui parler et surtout à qui expliquer les interdits de la mère qui ne se trompe jamais. Le personnage mène d'interminables dialogues intimes où s'insinue une nécessité, un besoin d'amour et de reconnaissance. Une Alice enseigne à l'autre les jeux de perfection dans *L'Obéissance* pour mériter l'attention de sa mère. Le pays des merveilles est pour l'Alice jacobienne un coin refuge où, sans prendre conscience de l'effondrement psychique, elle trouve l'apaisement et une sérénité relative. Il importe de mettre en valeur la description quasi-clinique du phénomène du dédoublement de la personnalité faite par Jacob dont les explications approfondies seront exposées dans la quatrième partie de notre étude. Le dédoublement, comme nous l'avons déjà montré à propos des protagonistes précédentes, constitue la partie intégrale de l'architecture de la *fugueuse*.

Afin de conclure sur la question de la transmission des prénoms, nous proposons de nous rapporter au personnage déjà évoqué, Delphine Laurier, l'héroïne de *Rouge, mère et fils*. Le prénom de **Delphine**, par sa sémantique, s'insère dans la dynamique de la fugacité dont nous avons présenté des interprétations sémantiques dans la première partie. Le prénom de la protagoniste de *Rouge, mère et fils* est bien entendu associé au dauphin. Ce dernier est le symbole des eaux et des transfigurations (Chevalier J., Gheerbrant A., 1982 : 338). Il est possible de le rattacher à la symbolique générale du mouvement qui est devenu l'aspect pertinent de la *fugueuse*. En ce qui concerne la transmission du prénom dans ce roman, il est intéressant de souligner la coïncidence qui se dessine entre le prénom de Delphine et le Dauphin, le totem qu'on attribue à Luc, son fils.

Le Dauphin, peut-être, ce mammifère marin aux mains captives et enkystées dans les ailerons, le sacrifié captif des foires touristiques et des laboratoires des défenses nationales, le Dauphin blanc et pacifique, le kamikaze innocent aux yeux indigo et aux cheveux corbeau [...].

Ce rapprochement des appellations de la mère et du fils, préfigurant leur entente mutuelle définitive décrite dans la scène finale du roman, permet de saisir leur ascendance commune. Appelé le Dauphin, Luc devient par son totem le représentant et l'héritier de sa mère et s'insère enfin dans la même famille qu'il rejetait longtemps. Delphine et le Dauphin, porteurs des valeurs symboliques mentionnées, possèdent la même origine et appartiennent à la race amérindienne.

1.2.3. Les surnoms

Le surnom possède surtout une fonction de nommer autrement une personne et de la caractériser. Erman explique que

le surnom possède une valeur caractérisante plus forte qu'un simple nom car il désigne un personnage tout en référant à un énonciateur qui se veut le garant de la valeur de vérité. Celui-ci témoigne que le signe convient à la personne qu'il désigne et assume son point de vue subjectif en adoptant implicitement une attitude propositionnelle d'identification. Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant.

Erman M., 2006 : 43

Nous voudrions attirer l'attention sur les surnoms de deux héroïnes dans *Fugueuses*. Commençons par la plus vieille génération des fugueuses. Blanche, l'arrière-grand-mère d'Alexa et de Nathe, passe ses derniers jours à l'hôpital où elle fait la connaissance d'une vieille Inuk. Cette dernière s'appelle Aanaq, ce qui signifie « grand-mère » (*F* : 253). Jean-Gabriel Offroy, dans un article intitulé « Prénom et identité sociale. Du projet social et familial au projet parental », explique :

Chez les Inuit, on reçoit toujours un prénom porté par un membre du groupe qui nous a précédé. On hérite ainsi de ses qualités. Dans la métaphysique inuit, l'âme-nom est une de quatre composantes de la personnalité, un principe vital qui se transmet à travers les générations. Redonner un nom, c'est réactualiser les potentialités accumulées.

Offroy J.-G., 2001 : 84

L'inventaire de surnoms attribués à Aanaq reflète sa grandeur physique et redit surtout la maternité tendre de la grand-mère déjà inscrite dans son prénom. Blanche l'appelle « une Maxima » (*F* : 307) ou « ma poupée » (*F* : 255).

Il lui arrive d'évoquer des surnoms qui mettent en valeur ses racines qui rattachent Aanaq à de vieilles traditions mythologiques. Une fois, elle est appelée Katchina qui est un être surnaturel fort connu dans la religion des Indiens d'Amérique du Nord. Une autre fois, elle est comparée à Grande Oursonne, comme le dit Jovette Marchessault, la « première mère du ciel et de la terre » (Marchessault J., 1985 : 126).

Aanaq apparaît dans ses multiples aspects comme la figure de synthèse. Premièrement, elle constitue le modèle de la fugueuse par excellence. Sa destinée ne s'accomplit que dans le mouvement constant. Pour accomplir dûment ses rites elle s'enfuit vers le Grand Nord où elle fait son dernier adieu à la vie. Deuxièmement, elle appartient au cercle de protagonistes séductrices. L'histoire de Blanche et d'Aanaq représente le topos des amours au féminin. Leur entente parfaite fondée sur l'amitié et la tendresse remplace les sentiments violents et les passions ravageuses des premiers couples. Finalement, Aanaq incarne la figure de l'autre dont les origines sont métisses. Elle appartient au même groupe d'héroïnes métissées comme le sont Sylvie Nord dans *La passion selon Galatée* et Delphine Laurier dans le roman déjà évoqué.

1.2.4. Les pseudonymes

Les pseudonymes du collectif familial réaffirment ce que nous avons présenté dans la première partie concernant l'onomastique de l'individuel. Ils expriment un profond dédoublement des héroïnes, une faille incommensurable qui se crée entre leur moi profond et le masque qu'elles doivent porter incessamment dans le privé et le public. Dans cette perspective, les pseudonymes ne sont pas l'expression d'un spectaculaire et brusque revirement, tout au contraire ils traduisent un long processus de la maturation, de l'évolution intérieure qui se produit dans le parcours personnel et familial des fugueuses. À cet égard, il est intéressant de comparer les itinéraires onomastiques de deux héroïnes des *Fugueuses*, de la mère Fabienne Dumont et de sa fille, Émilie Saint-Arnaud. Un riche réseau de correspondances et de parallélismes se laisse décrypter et dit la même destinée de deux femmes.

Tout d'abord, le patronyme, le nom familial de l'une comme de l'autre, est le signe de l'enfance malheureuse marquée par le traumatisme des idéaux trop élevés. Fabienne devient à l'âge de 13 ans victime de la pédophilie, ce qui fait qu'elle s'isole de ses proches et du monde entier. « Elle s'est retranchée derrière une imprenable muraille de perfection, se souvient sa mère, Blanche, sur laquelle elle a accroché ses médailles d'excellence. Elle nous est devenue inaccessible pour toujours » (F : 234). Émilie Dumont, la deuxième fille de Fa-

bienne, revit le trauma de sa mère. Pour se valoriser et surtout pour échapper à l'autorité elle s'invente une passion. La jeune Émilie s'entraîne avec une ardeur farouche à la danse. L'exercice de la danse n'étant qu'une échappatoire, il lui procure une certaine satisfaction personnelle et lui permet de connaître le goût du succès et de la réussite impossible à découvrir au sein de la famille. Antoine, le frère cadet, l'appelle non sans raison la danseuse. Cette description définie réapparaît à maintes reprises dans les monologues du frère, est l'expression du jugement négatif de celui-là adressé à sa sœur. « Je suis désolé de marteler ce mot de danseuse comme s'il s'agissait de la pire insulte », confesse-t-il. « Émilie la danseuse » (*F* : 115)²⁰ lui fait revenir à l'esprit les sévices qu'il a subis, lui aussi, à la maison familiale²¹. La dénomination de reprise souligne explicitement le rôle que la jeune héroïne s'est donné à jouer pendant son enfance. Le parcours des héroïnes jacobiennes se modifie avec le changement de leur état civil.

Passons à la deuxième étape où les patronymes font place aux noms maritaux. Fabienne épouse Xavier Dumont tandis qu'Émilie en se libérant du poids de la tradition des Dupont devient une Saint-Arnaud. Les noms maritaux jouent la fonction des pseudonymes qui permettent aux héroïnes d'échapper aux exigences trop pénibles à assumer et de dissimuler leur vérité en acceptant de jouer un nouveau rôle dans leur vie. Fabienne se soumet à l'autorité de son mari médecin qui tyrannise sa famille aussi bien que ses patients. Inerte, passive, elle acquiesce à la vie des snobs comme les perçoivent les autres et comme peut l'indiquer leur nom (Dumont = « du mont », c'est-à-dire celui qui se met plus haut, qui se veut supérieur aux autres. Ajoutons que c'est un patronyme avec particule, donc qui peut prétendre à la noblesse de sang). Émilie connaît également une grande évolution comme en témoigne la citation ci-dessous :

Émilie avait arrêté de danser tout bêtement parce que danser lui est devenu inutile dès qu'elle s'est soustraite à l'autorité familiale, au moment où elle avait cessé d'être une Dumont pour devenir une Saint-Arnaud. Ça voulait dire qu'Émilie n'avait dansé que comme Dumont. C'est-à-dire qu'elle avait trouvé la scène de la danse pour barrer l'accès à sa vie privée. On a cru qu'Émilie voulait faire l'étalage de son corps, mais on se trompait. Cet étalage était une sorte de vitrine fermée à clef où Émilie se mettait à l'abri des effractions des

²⁰ En effet, la dénomination de la danseuse, bien péjorative, ne renvoie qu'à la danseuse « topless », à l'effeuilleuse, donc à cette catégorie de femmes dont les mœurs sont perçues comme légères. Le personnage de la danseuse est récurrent dans la prose de Jacob. Nous voudrions rappeler Florence Vézina et son travail dans le bar Exquis où elle dansait à mi-temps. Un autre exemple : les danseuses topless que Laura contemple avec avidité en présence de Gilles gêné.

²¹ Voir le chapitre intitulé : *Les souffrances du dédoublement intérieur ou la dialectique du bourreau et de la victime*.

Dumont. La preuve, c'est qu'elle n'avait plus jamais eu aucun besoin d'étaler son corps sur aucune scène dès qu'elle avait appartenu au nom Saint-Arnaud.

F : 112

Être une Saint-Arnaud signifie être expert-comptable. La comptabilité comme auparavant la danse n'est qu'une forme de perfection à laquelle vise l'héroïne et qu'elle n'atteindra jamais. Elle se réfugie derrière d'interminables colonnes de chiffres comme elle le faisait en exposant son corps de danseuse sur la scène. Les pseudonymes sont des coulisses qui cachent bien la nature authentique de la fugueuse, son statut « d'immigrante reçue et adaptée de l'intérieur » (*F* : 72). Avec l'écoulement du temps et à force de vivre sous le couvercle des autorités familiales ou professionnelles, la fugueuse lâche prise et laisse évacuer une indomptable violence accumulée depuis de longues années²². Les noms maritaux vidés de leur force au camouflage et de la feinte se changent en catalyseurs de la mauvaise énergie dont les crises psychiques et les dédoublements de la personnalité sont des manifestations fréquentes. Sans négliger le ton ironique, Jacob fait entendre le soliloque de Madame Saint-Arnaud, la femme désenchantée d'une riche mais monotone vie familiale :

C'est de ce gros moi-même qui se bute et qui refuse obstinément barbecue, spa, piscine hors terre et musique d'ambiance — j'allais oublier la musique d'ambiance, ricana Émilie — qu'Émilie Saint-Arnaud — encore ce gros moi-même — veut se débarrasser. Elle ne veut plus se connaître. Elle veut que le vacarme des motoneiges, des moto-marines, des tondeuses, des chasse-feuilles et des planches à roulettes résonne un jour pour elle comme l'hymne national qui lui tirera chaque fois qu'elle l'entendra, et qui confirmera du même coup son statut d'immigrante reçue et adaptée de l'intérieur.

F : 71—72

Reste à mentionner la dernière étape dans l'évolution onomastique des héroïnes jacobiniennes. Les noms maritaux perdent leur fonction, leur poids trauma-

²² *F* : 78—79: « Émilie en vint à considérer que ces flots d'injures qui cédaient en elle comme des embâcles et envahissaient sa tête étaient le signe d'un "moi profond", d'une extrême violence, d'une violence qui souhaitait l'extermination... De qui, de quoi ? Elle n'aurait su dire, mais cette violence se diffractait à travers ses rapports avec les robots téléphoniques et électroniques qu'elle s'enthousiasmait d'insulter, et avec ses proches soi-disant les plus chers, avec Alexa, avec Nathe, avec Thomas. Émilie, puisqu'elle cherchait une vérité — devrait-elle dire "un mécanisme" ? — qui lui permettait de sortir de son cinéma, était prête à s'avouer qu'il y avait une profondeur d'elle-même qui n'était que sauvagerie, guerre et barbarie, trois mots qui résumaient sa genèse et celle de l'humanité » (*F* : 78—79) et la violence indirecte de Fabienne envers Christine Musse qui déclenche des souvenirs d'autrefois : « J'ai repoussé Christine. violemment. Mais en pensée seulement, puisque je ne passe jamais aux actes. En pensée, j'ai vu sa tête se fracasser sur les tuiles feuille-morte. En pensée, je l'ai tuée. Très fort. C'est ça, je l'ai tuée. Mais je n'ai jamais pu tuer en réalité. J'ai toujours rêvé de pouvoir tuer en réalité. Il y a toujours en moi une violence inouïe qui aurait pu tuer si on ne m'avait pas paralysée » (*F* : 232).

tisant et s'ouvrent sur l'anonymat. Le nom anonyme devient le signe de la désintégration intérieure des femmes protagonistes et de leur forte volonté de vivre une nouvelle vie qui ne sera codée que par le nom qu'elles choisiront. Le psychisme d'Émilie se déséquilibre. Nathe, l'une de ses filles, décrit l'état pitoyable de sa mère :

Un an après son premier évanouissement, ma mère ne sait plus comment elle s'appelle, elle ne sait plus rien de nous, elle a pris congé des colonnes de chiffres, elle a passé l'année à errer entre l'écran de télé et sa chambre, à jouer toute seule au scrabble et au boogle.

F : 14

En ce qui concerne Fabienne Dumont elle parvient à son anonymat sous l'emprise des événements tragiques. Au bout de sept ans, elle est enfin prête à entrer en deuil après la mort de sa fille aînée, Stéphanie.

La mort de Stéphanie m'est arrivée réellement à travers celle de la princesse Diana, le 31 août 1997, puis le 1^{er} septembre et les jours qui ont suivi, qui m'a arrachée à Stéphanie [...]. En fait, je suis restée des heures stationnée devant l'écran avec les mots « Ma fille est morte » qui, cette fois m'ont ravagée [...]. J'aurais voulu appeler quelqu'un à l'aide, mais quelqu'un n'existait pas. Je devais m'agripper à moi-même comme toujours, mais c'était justement moi qui me dérobaïs et qui fuyais.

F : 225—226

Reste à souligner le long et douloureux processus de la résilience. La rencontre personnelle avec une femme (Christine Musse) ramène Fabienne, mère désespérée, à la confrontation avec soi-même. L'héroïne se met à faire d'incessants périples extérieurs qui accompagnent ses pérégrinations intérieures grâce auxquels elle n'est plus Fabienne Dumont mais une femme anonyme. « La migration, c'était de parvenir à mon propre anonymat » (F : 236), constate-t-elle. Le nom anonyme de l'héroïne la pousse à fonder un nouveau mode de vie. Elle autorise d'abord ses étudiants à l'appeler Marie Musse qui est un être doux, tranquille, indulgent et concilié avec son mari et le passé douloureux.

Afin de conclure notre relecture des noms des protagonistes des fugueuses nous voudrions évoquer les réflexions de Paul Ricœur qui permettront de synthétiser nos interprétations en question. En travaillant sur le concept d'identité, Ricœur a distingué les deux notions fondamentales d'*ipséité* et de *mêmeté*. Citons après le critique que « selon le latin *idem* et *ipse*, deux significations différentes se superposent ici : selon la première, au sens *idem*, "identique" est synonyme de "extrêmement semblable", "analogue". Le *même*, ou bien encore l'égalité, implique une forme quelconque d'immuabilité dans le temps. Le contraire serait "différent", "changeant". Avec la seconde signification, au sens de

ipse, “identique” est lié au concept d’*ipséité*, d’un *soi-même*. Un individu est identique à soi-même. Le contraire serait ici “autre”, “étranger”. Cette seconde signification n’implique aucune fixation quant à la *permanence*, à la *persistance*, à la permanence dans le temps (*Beharrlichkeit in der Zeit*) comme dit Kant » (Ricoeur P., 1991 : 35). En paraphrasant Ricoeur, la mêmété ou l’identité permanente du personnage exprime la permanence de son être biologique, de son caractère, de son tempérament et de ses autres traits individuels. Par contre, l’identité narrative ou l’ipséité du personnage n’étant jamais immuable, elle se crée avec le déroulement du récit dans ses structures temporelles. « Le récit, qui de façon si créative, imite l’effective activité humaine, donne de celle-ci une interprétation nouvelle, ou [...] une refiguration » (ibidem : 44). L’ipséité se fonde sur le changement continu qui s’effectue au cours de l’histoire du récit et ce qui contribue au devenir du personnage qui se cherche et se modifie à force de se soumettre au jeu « des variations imaginées du soi » (ibidem : 45).

Il est intéressant d’appliquer ces deux notions, comme l’a montré Erman, à la classification des désignations onomastiques du personnage (Erman M., 2006 : 46). Les noms et les prénoms décrivent le protagoniste d’une façon immuable et témoignent de son identité permanente, donc de sa mêmété. En opposition se trouvent les pseudonymes, les surnoms, les descriptions définies qui ne reflètent qu’une part de l’identité du personnage qui apparaît dans des occurrences les plus différentes et ces dernières ne présentent qu’une mise en situation circonstancielle du personnage. Ils désignent le protagoniste de manière contingente et fragmentaire, ce qui fait partie de son identité narrative, donc de l’ipséité qui s’accomplit dans le changement et le mouvement du récit. La mêmété des *fugueuses*, donc leur identité permanente qui se dévoile à travers leurs prénoms et leurs patronymes, les attache d’une façon générale à une histoire familiale bien embrouillée. Les allusions intertextuelles permettent de préciser leur parcours thématique et de les relier aux textes généralement connus. Nous avons montré comment l’histoire mythologique de Pygmalion et de Galatée programme l’évolution de la Gala jacobienne ou encore comment le récit biblique de l’annonciation se réactualise dans le destin de Marie Cholet de *L’Obéissance*. Il faut souligner un fait, à savoir que les prénoms des *fugueuses* de la dimension individuelle (Flore, Laure, Galatée) accentuent généralement l’aspect de l’instabilité et de l’incohérence qui sont propres à leur identité permanente. Les pseudonymes, les descriptions définies que nous avons analysés dans les deux parties de ce chapitre permettent de saisir la dialectique du changement de l’identité narrative de la femme *fugueuse* à travers la relation qu’elle entretient avec elle-même et avec les autres personnages. Nous pouvons suivre surtout grâce aux pseudonymes le jeu des variations imaginées du « moi » auxquelles aspire la *fugueuse*. Comme le constate Paul Ricoeur : « vivre en imagination signifie se projeter dans une image trompeuse derrière laquelle on peut

se cacher. L'identification, par suite, va devenir un moyen de se duper soi-même ou de se fuir soi-même » (R i c o e u r P., 1991 : 45). Le célèbre mot de Rimbaud, « Je est un autre », trouve sa pleine signification dans la fiction de Suzanne Jacob. Les descriptions onomastiques comme surnoms et pseudonymes mettent pleinement en valeur l'identité narrative de la fugueuse qui se fonde sur la fuite, la mouvance et le changement constant. Nos analyses précédentes montrent une grande quantité dotée d'une qualité symbolique des désignations qui témoignent de l'éclatement intérieur, de l'incohérence à la fois interpersonnelle et sociale de la fugueuse dont le dédoublement, le besoin de séduire et une abondante synonymie du mouvement sont des manifestations inaltérables. Il n'en reste pas moins vrai que ces dernières sont l'expression explicite de la recherche de l'unité personnelle et de l'identité permanente.

2. Les portraits éclatés ou l'être de la fugueuse

Pour la clarté et la précision de nos observations nous proposons de garder la même division que nous avons introduite dans la partie précédente. Elle permettra de saisir les nuances dans la description de la fugueuse, caractéristiques de deux étapes dans la création romanesque de Jacob. Lori Saint-Martin affirme que « toute l'œuvre de Suzanne Jacob, jusqu'à *L'Obéissance*, qui marque un nouveau départ, met en scène — et en jeu — la même femme, la trentaine à peine entamée, grande voyageuse, amoureuse volage, fuyante et multiple. *Flore Cocon*, *Laura Laur*, *La passion selon Galatée*, *Maude*, *Les aventures de Pomme Douly* : les titres dessinent déjà un parcours » (Saint-Martin L., 1996 : 250). La femme protagoniste de la première période créatrice est une **célibataire déclarée** (sauf Galatée qui a un fils) ou *single*, d'après le langage d'aujourd'hui, qui consacre la plupart de sa vie à toutes sortes de quêtes, entre autres à la poursuite effrénée des plaisirs. Adepte de la morale hédoniste, elle « ne vit, en somme, que dans la plus extrême désobéissance » (ibidem : 257). Les héroïnes qui apparaissent avec *L'Obéissance* ne sont pas moins désobéissantes que leurs prédécesseurs. Par contre, elles sont plus encerclées, plus enfermées par toutes sortes de structures de dépendance, y compris conjugale ou familiale. Jamais déterminées par les valeurs traditionnelles du matriarcat et du patriarcat, elles osent s'enfuir et elles réussissent à briser toute captivité qu'elle soit personnelle, familiale ou sociale. Il est impossible de déceler dans les textes de Jacob l'image de la mère québécoise, cette *mater dolorosa* qui, sans l'ombre d'une révolte, se sacrifie à autrui, à son mari et à leurs enfants dont l'image en quelques traits bien nets et rigoureux apparaît dans la description suivante :

[...] la mère canadienne-française se dresse en calicot, sur son « préart », devenu un poêle et une marmite, un petit sur la hanche gauche, une grande cuiller à la main droite, une grappe de petits aux jambes et un autre petit dans le ber de la revanche, là à côté de la boîte à bois.

Le Moyne J., 1961 : 71

Les figures jacobiniennes de l'épouse et de la mère n'ont rien de commun avec celles qui peuplent le roman québécois traditionnel. Les mères ou les pères qui portent des traces de l'ancien régime ne se faufilent que sur le fond de toile de certains romans de Jacob. Leur rôle caduc se ramène à faire contraster l'ancien avec le nouveau, c'est-à-dire à faire resurgir le spectre de l'idéologie révolue pour mettre en valeur des mutations et des variations encore imprévues de la modernité. Être épouse ou mère dans la fiction de Jacob n'est qu'une des multiples formes d'expression ou d'*être* de ces personnages à facettes multiples. Une figure féminine emblématique dans les romans de la seconde période serait l'épouse ou la mère à l'allure de célibataire déclarée. Nous nous rendons compte du fait que le classement des personnages féminins que nous proposons n'est qu'un parmi d'autres possibles ou peut-être plus opératoires. Toutefois, cette perspective qui englobe la femme protagoniste dans son rôle de la célibataire déclarée et voulue, de l'épouse et de la mère qui possèdent leur subjectivité et qui refusent le destin usuel des femmes d'autrefois permet de décrypter le côté changeant, mobile et subversif dans leur description générale.

Nous avons à présent recours à la technique du portrait littéraire qui constitue l'un des procédés fondamentaux de la description générale de l'*être* du personnage. Le portrait littéraire semble entrer dans divers genres sans appartenir à aucun en particulier. Les critiques littéraires contemporains se réfèrent souvent dans leurs travaux et recherches à la définition de Pierre Fontanier qui explique que le portrait est « une pause plus ou moins longue dans la narration dont le but est de décrire l'aspect physique (prosopographie) et / ou l'aspect moral d'un individu réel ou fictif (éthopée) » (Fontanier P., 1968 : 505)²³. Rapportons encore les définitions de deux notions en question. Fontanier comprend par une prosopographie « une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire de pure imagination » (ibidem : 425). Jean-Philippe Miraux s'appuie dans son étude du portrait littéraire sur l'ouvrage de Fontanier et avance après lui que l'éthopée du personnage a « pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif » (Miraux J.-Ph., 2005 : 14). Ces définitions mettent à jour les principaux enjeux du portrait, à savoir son caractère descriptif, son double aspect physique et / ou moral ainsi que la question du référent. Le portrait s'affirme dans la prosopographie et l'éthopée mais il peut prendre la forme également du dialogue, du monologue, du récit d'actions. Philippe Hamon élargit la notion de portrait en présentant d'autres formes intermédiaires qui entrent en considération. Il signale l'habit ou le portrait vestimentaire et l'autobiographie

²³ Voir aussi Erman M., 2006 : 51.

ou le portrait du passé du héros²⁴. Michel Erman s'inscrit dans la lignée de ses prédécesseurs et attire l'attention de tout lecteur sur les descriptions métonymiques qui « reposent sur des objets qui caractérisent par contiguïté l'être des personnages » (E r m a n M., 2006 : 66). Comme le signale le critique,

il peut s'agir d'attributs physiques, comme les vêtements ou les accessoires vestimentaires qui ont pour effet de cacher mais aussi de révéler le corps tant physique que social, il peut aussi s'agir d'attributs sociaux, comme les lieux, d'habitus comme les nourritures ou encore d'attributs moraux comme les lectures. De tous ces objets, il convient de dégager la valeur à la fois mimétique et symbolique dans la construction du personnage.

ibidem

Le rôle du portrait dans la constitution du personnage reste indéniable mais on ne peut pas négliger qu'il fait partie intégrale du projet narratif et dramatique de l'œuvre entière. « La description et, plus ponctuellement, le portrait ne peuvent en aucun cas constituer uniquement une pose quasi décorative ou ornementale dans le récit, comme le signale pertinemment Jean-Philippe Miraux, mais entretiennent d'étroits rapports avec l'ensemble de l'œuvre, tant au niveau de sa structure qu'à celui des intentions de l'auteur et des conceptions du monde que celui-ci entend développer » (M i r a u x J.-Ph., 2005 : 52—53). Le portrait considéré dans la totalité d'un texte ou de l'œuvre entière dévoile certainement son projet esthétique mais aussi sa logique argumentative, philosophique, morale ainsi que l'axiologie de l'univers de l'auteur. Dans la perspective *sémio-pragmatique* que nous avons choisie, il importe d'arborer les effets et les fonctions du portrait perçus par le lecteur. La lecture d'un texte de Jacob, la relecture de ses romans, la rencontre avec leurs personnages, avec leur mode de vie suscitent toujours la curiosité et la soif de connaître, de voir encore mieux ces personnages qui s'échappent, qui nous échappent sans cesse bien que nous ayons la conscience de les avoir vus et connus quelque part. Des contours et des silhouettes un peu flous et toujours fugitifs et fluides, telles sont les impressions globales des personnages jacobiens qui se faufilent devant nos yeux et dans notre imagination. Jacob excelle à produire l'effet de fugacité de ses protagonistes grâce à la technique du portrait disséminé, abstrait, fragmentaire et inachevé. D'ailleurs, le contraire, c'est-à-dire la prosopographie démesurée, comme le soulignent les théoriciens littéraires²⁵, finit toujours par oblitérer l'effet désiré du portrait. Le portrait créé par Jacob n'est jamais explicite mais par cela même il restera toujours énigmatique, plus intrigant et appelant incessamment le lecteur à la collaboration. La tâche de ce dernier consiste à concentrer les éléments dissipés du portrait, à les regrouper pour parvenir à une vision

²⁴ Ces critères ont été présentés par J o u v e V., 1999 : 58—59.

²⁵ J o u v e V., 1992 : 28 ; M i r a u x J.-Ph., 2005 : 61.

plus totalisante du personnage. C'est non sans raison que Philippe Hamon insiste sur la relation qui s'établit entre le lecteur, le portrait et le sens du personnage portraituré : « [...] d'où le statut littéraire privilégié du portrait, description focalisante et en même temps foyer de regroupement et de construction du sens du personnage, lieu où se fixe et se module, dans la mémoire du lecteur, l'unité du personnage » (H a m o n Ph., 1981 : 111).

Pour compléter nos observations théoriques il faut évoquer le dernier aspect purement formel qui concerne la longueur du portrait littéraire. Inutile de chercher dans l'œuvre de Jacob de longues descriptions détaillées et rigoureuses de l'apparence physique, le miroir de l'âme du héros, telles que le lecteur en trouve dans le roman réaliste du XIX^{ème} siècle. Les portraits dessinés par Jacob sont faits de petites touches dispersées dans le texte tout entier. Les critiques parlent dans ce cas de portraits éclatés, dispersés, progressifs. Une telle conception du portrait risque de produire des résultats flous, amorphes et rend impossible la tâche de cerner d'un seul trait le personnage. Rien de tel dans la puissante écriture de Suzanne Jacob. La récurrence de certains traits, qualités, accessoires qui ne structurent pas un seul roman mais l'œuvre intégrale participe directement à la constitution synthétique du personnage. Ces techniques descriptives deviennent efficaces, donc détectables et analysables pour le lecteur. Ce dernier peut lire ou relire le portrait sur l'axe syntagmatique ou paradigmatique, ce qui constitue le deuxième aspect de la description du personnage. « En suivant le déroulement syntagmatique du récit, l'image du personnage se fait petit à petit, non sans heurts ni chocs, souvent à travers des effets de contraste, surprise et choc » (B o c h e n e k - F r a n c z a k o w a R., 1996 : 12). La dimension syntagmatique se fonde sur la caractérisation directe qui accorde au personnage l'effet-de-vie se manifestant à travers les critères suivants : le nom propre, l'âge, le passé, l'aspect extérieur (portrait), les traits de personnalité nommés et évalués, la position familiale, professionnelle, sociale, etc. La caractérisation du personnage passe du direct à l'indirect, de l'explicite à l'implicite. La dimension paradigmatique repose sur la caractérisation indirecte qui rapporte des actes, énoncés, pensées, émotions, habitudes, activités, espace physique et vital du personnage. Programmée par l'auteur, elle s'adresse à l'activité et aux compétences du lecteur qui doit savoir dégager la double sémantique du texte littéraire et sa valeur axiologique dont le personnage est porteur. Pour aboutir au « portrait global » le lecteur doit : rassembler, classer, diviser, hiérarchiser les signes et marques du personnage. Il est obligé pareillement de prendre en considération des procédés formels comme : « [...] le rapport des contrastes, parallèles et analogies, les répétitions et la gradation des traits, actes, situations, les procédés narratifs (focalisation, savoir et compétences du narrateur), l'ordre du récit » (ibidem : 13). Finalement, il est invité à mener une sorte d'enquête ou à déchiffrer l'énigme même du personnage, ce qui est propre, d'une manière particulière, aux personnages jacobiens.

2.1. La prosopographie

2.1.1. La beauté et la tenue en désordre

Commençons donc par la centralisation des éléments qui apparaissent à plusieurs reprises dans la *prosopographie* des personnages féminins dans tous les romans de Jacob. Ce qui est filtré et se fixe dans la mémoire du lecteur, c'est la beauté réelle ou présumée des héroïnes, leur drôle de tenue vestimentaire et l'omniprésence de la couleur rouge. Soulignons encore une fois ce qui a été dit implicitement que « l'image littéraire est saturée de sens. Le narrateur, en vertu du principe d'économie, ne donne des personnages que les traits fonctionnels. Tout signifie dans un portrait : aucun détail n'est gratuit » (J o u v e V., 1992 : 44).

Les portraits que l'on trouve dans les romans de Jacob sont fuyants comme leurs objets. Une fois saisis, ils paraissent encore échapper en laissant le lecteur dans l'incertain ou l'imprécis. La fugueuse jacobienne semble être belle. Elle est dotée d'une beauté indéfinissable et un peu floue. Une chose est indéniable : leur apparence physique attire l'attention, bouleverse ou dérange. Nous avons déjà évoqué la petite silhouette remarquable de Flore Cocon. Elle est souvent complimentée par les hommes. « Monsieur Martel aurait passé ses journées à jacasser avec mam'selle Cocon parce que mam'selle Cocon c'est une "beauté", et ça réchauffe le cœur de monsieur Martel, une beauté "qui parle comme tout le monde" » (FC : 19). Elle se laisse aborder dans le théâtre par un inconnu qui lui susurre à l'oreille : « Vous êtes seule. Vous êtes belle » (FC : 89). Les femmes ne sont pas moins indifférentes à la présence de Flore. Josette Rowan en train de peindre Flore se laisse subjugué par les mouvements et la beauté de son corps.

Vous êtes très belle. Vos seins sont magnifiques. Et vos épaules aussi. Je ne sais pas si vous pouvez comprendre. Il y a une intelligence, un sens, qui émane de vous. On vous l'a déjà dit ? Il y a un sens, là dans la courbe, ici ce geste de votre cou [...].

FC : 41

Bien des éléments et des attitudes dans le portrait physique de la fugueuse sont contradictoires ou changeants, ce qui rend leur attrait encore plus inquiétant et émouvant. Gilles, en rencontrant la première fois Laure, frappé par son odeur, n'est pas sûr que c'est une fille ou une femme mais il est certain de sa féminité troublante. Au fur et à mesure de ce premier rendez-vous, son trouble

mêlé de fascination s'affirme de façon indiscutable. « Il ne la connaît pas. Il ne la reconnaît pas. Elle était blonde, la voilà brune, ou est-ce le soleil ? Elle se penche vers la portière. Il se souvient du parfum » (LL : 56). La couleur des yeux de Laura semble aussi changeante qu'indéfinissable, ce qui exprime l'excitation de l'homme à l'aventure. « Ses yeux bruns ? Ses yeux marron. Non, il y a du vert dedans. Ou c'est du gris. Mais alors, ils sont de quelle couleur, ces yeux-là. Ce qui compte c'est la couleur du cul » (LL : 53). Subjugué et hésitant, Gilles reste frappé par l'incompatibilité entre son comportement et une espèce d'innocence qui émane de Laura. « Le visage qui est levé vers Gilles est tout à fait pur. Les traits sont fins, la peau est lisse, fine, neuve. Le regard est droit, franc, sincère. Tout ça vient de commettre un vol, propose de vous violer, puis s'informe de ce que vous proposez. Simple, n'est-ce pas ? » (LL : 66).

Nous avons déjà étudié dans le chapitre précédent cette tendance à séduire, à mener un double jeu avec celui ou celle qui se laisse ensorceler par l'espièglerie manichéenne de la fugueuse. Elle excelle à jouer le rôle de la star devant le grand public ou au quotidien. Stars et séductrices chevronnées ou retirées, Flore, Laura, Galatée ou Maude s'avèrent belles ou le lecteur les présuppose telles. Jacob parvient à engendrer cette impression qui confine à la certitude presque grâce aux nombreuses relations amoureuses. Le charme irrésistible de la fugueuse jacobienne se manifeste implicitement dans et à travers les rencontres amoureuses auxquelles elle s'avère toujours disponible et ouverte. Rien d'étonnant que chacune des fugueuses étant une célibataire déclarée, de surcroît une séductrice, connaisse plusieurs échanges fusionnels qu'elle entretient simultanément. Nous étudierons plus en détail dans le chapitre consacré au mythe de jumeaux le rapport entre l'éternel féminin symbolisé par la beauté, la force psychique ou même la supériorité incontestable et l'éternel masculin qui s'exprime dans les figures de l'engouement et de la soumission envers les femmes. Les mères et les épouses qui apparaissent dans les romans de la seconde période sont également dotées de cette force de séduction, de la beauté indéniable mais difficilement saisissable qui ne se mesure qu'à travers le nombre de relations avec les autres. Delphine de *Rouge, mère et fils* a plusieurs affinités avec Galatée. Ce qui les rapproche le plus, c'est leur nature volage et cœur ouvert aux autres. La seule différence est que Delphine a eu plus de rencontres masculines et féminines, parmi les plus importantes apparaissent Félix, père de Luc, Simon, Lorne Raw, Lenny. Simon, le jaloux, puisque incapable de s'affranchir de toute suspicion envers elle, la présente ainsi :

Delphine est trop maigre, ça ne lui va pas, elle s'en fiche mais elle perd peu à peu l'éclat qui captaient les regards. Aujourd'hui, il y a une foule pesante qui circule jour et nuit en elle, qui apparaît et disparaît sans qu'on sache ni pourquoi ni comment, qui la laisse maigre et lente. Qui peut savoir combien elle a pu être légère et assoiffée, amoureuse et drôle, suis-je le seul ?, non, il y en

a au moins deux autres, deux, trois, dix autres qui le savent, je suis encore jaloux, [...].

RMF : 12

Le portrait physique accompagne la description psychique de Delphine, dont l'économie narrative constituera le point suivant de notre réflexion. Nous voudrions montrer encore une autre correspondance qui régit la prosopographie de la figure de la mère dans les deux romans. La mère de Maude et celle des jumeaux dans *Wells*, solitaires et délaissées par leurs maris, incarnent la beauté même. La description devient explicite et le lecteur comprend aisément qu'« on est protégés, dirait-on, par la beauté de la mère de Maude. C'est une beauté à temps plein, une beauté à laquelle on est tous voués. C'est une étoile qui exige presque tout le temps en (sic) astiquage, le temps qui reste étant consacré à l'adoration. On lui répète qu'elle pourrait briller sur les écrans, sur les scènes » (*M* : 76). Dans *Wells*, le jumeau en retournant en arrière, se souvient bien de feue sa mère :

Notre mère était, avant nous, d'une grande beauté. Comment le dire ? Tout était beau, jusqu'aux chevilles, jusqu'aux pieds. Des pieds d'une finesse sensible. Un temps, on ne supportait plus les vendeurs de chaussures accroupis d'étonnement.

W : 17—18

Nous lisons également plus loin :

[...] nous passions des heures assis face à un piano à demi-queue à regarder et à écouter la musique que nous adressait notre mère qui était une beauté. Nous étions nous-mêmes, moi et ma sœur, des beautés. Les gens s'écartaient de nous, cherchant un recul pour mieux nous dévisager.

W : 21

La figure de la mère incarne l'idée de la beauté idéale : puissante et aveuglante (proche de la *Sophia* de Platon) à laquelle tout le monde aspire et par les reflets de laquelle tout le monde semble terrassé²⁶. La romancière s'appuie sur quelques procédés techniques pour valoriser et mémoriser des propriétés caractérisantes de ses personnages. La narration de *Wells* est ponctuée de courtes phrases comme : « je suis beau » (*W* : 9), « je suis un homme d'une grande beauté » (*W* : 10), « nous étions [...] des beautés » (*W* : 21) qui apparaissent fréquemment dans la première partie du roman. Le champ sémantique de la beau-

²⁶ *W* : 28 : « D'où vient le mal de dos dont est affligé la moitié de l'humanité, croyez-vous ? Les humains sont tendus, horriblement tendus vers le haut. En haut, règne la beauté. Le désir de s'élever jusqu'à cette hauteur fait grandir les humains de l'âge de sept ans jusqu'à l'âge de trente ans ».

té, présentant une riche synonymie du *topos*, de compléments déterminatifs, d'adjectifs, de comparaisons ou de métaphores, n'y est restreint qu'aux phrases courtes ou parfois relatives qui possèdent une puissance particulière. Il est indéniable que Jacob fait de la beauté une marque distinctive, une sorte d'éthique de ses jumeaux et elle nous en dit assez sans trop dire, elle le peint sans excessivement dévoiler. Nous tenons à souligner la sobriété du dessin prosopographique comme s'il n'existait qu'une seule vision, qu'un seul modèle commun de beauté capable de subjuguier tout le monde. Rien d'étonnant qu'il n'y ait pas qu'un seul portrait physique des jumeaux qui permettrait de les « mettre sous les yeux », de voir des parties des visages ou les silhouettes de leurs corps qui incarneraient la splendeur du beau. Jacob donne à voir ses protagonistes et à ancrer dans la conscience du lecteur une figure de la beauté gémellaire en renonçant à l'hyper-description (M i r a u x J.-Ph., 2005 : 61). Nous tenons surtout à signaler la prosopographie qui met en relief le deuil et non pas la beauté des personnages. Il est question encore une fois du portrait ponctuel et situationnel qui par les répétitions et l'accumulation de l'adjectif noir et la description des vêtements (W : 16) du deuil nous informe du moment funèbre qui, semble-t-il, est plus propice à dire et redire le passé troublé et le présent douloureux des jumeaux.

Nous passons ainsi au portrait vestimentaire qui est une autre forme de prosopographie. En se référant à *Système de la mode* de Roland Barthes, Erman souligne que « le vêtement est une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde. Il porte, en effet, des signes culturels relevant du goût d'une époque mais aussi des signes individuels relatifs à la volonté et au désir des personnages » (E r m a n M., 2006 : 67). Les portraits vestimentaires tels qu'ils se laissent reconstituer dans l'œuvre entière de Jacob traduisent d'une manière pertinente le caractère fugitif et instable de ses héroïnes. L'habit de la fugueuse jacobienne est le signe de sa grande individualité, de l'indépendance et de l'audace de se montrer différente des autres, même de temps à autre à la marge. Flore Cocon parvient sans aucune difficulté à singulariser sa tenue qui devient sa carte d'identité.

On raconte qu'elle prend la vie pour une mascarade. On le dit avec envie et on lui en veut pour l'extravagante variété de sa garde-robe. « Une serveuse ! ». Du jeans à la cape, du béret à l'immense chapeau de paille d'Italie, de la botte western à l'escarpin, criarde ou sobre à l'excès, c'est une constante métamorphose susceptible d'agacer prodigieusement ceux à qui l'invariabilité du vêtement procure une forme primaire de sécurité.

FC : 12

L'extravagance vestimentaire exprime l'excentricité existentielle de la jeune femme qui se plaît à scandaliser l'entourage. Mais sa tenue colorée et éclectique doit correspondre à l'état de son esprit et du moment présent : « Elle

huma l'air, revint à sa chambre, s'accoutra d'un vieux jeans et d'un tricot jaune troué aux manches, d'une veste de cuire fauve et d'un foulard à carreaux. Elle enfouit ses cheveux dans un immense béret noir. Elle mit ses bottes de pêcheur en caoutchouc. Elle prit deux pommes dans le tiroir du frigo et elle les fourra dans la poche de daim souple qu'elle portait en bandoulière » (*FC* : 13). Le lecteur découvre un autre visage de la Flore élégante mais solitaire qui part à la recherche d'une bonne compagnie, d'une présence au moins :

Flore grimpa chez elle, fit sa toilette, se pomponna, revêtit son costume de crêpe-laine, enfila ses longues bottes à talons hauts, jeta sur ses épaules la cape écruée sur laquelle elle avait fixé une grande fleur de cuir noir à cinq pétales. Elle se fit conduire en taxi au T.N.M., rue Sainte-Catherine.

FC : 88

Et en dépit de cette arme vestimentaire, « en dépit du costume chic et sévère, en dépit de l'assurance des hautes bottes » (*FC* : 89), elle cherche « quelqu'un qui la serre dans ses bras, quelqu'un qui lui dise les choses simples qui n'exigent pas d'effort » (*FC* : 89). Elle le trouve et la communication passe également à travers le code du vestimentaire. Les yeux de Flore « parcourent la foule et reviennent se poser sur la poitrine du jeune homme, sur la laine écruée de son chandail. Cette combinaison yeux de Flore et laine écruée, puis yeux de Flore fouillant la laine écruée pendant que la bouche se prépare à prononcer des mots [...] » (*FC* : 90).

Le portrait vestimentaire de Laura Laur a bien des affinités avec celui de Flore. Galatée réussit également à se métamorphoser. Elle change ses « accouplements de chanteuse » (*LpsG* : 130) en la robe noire qui la rend sublime. L'éclectisme de la tenue ainsi que l'audace et la facilité de changer de style de mode caractérisent une des facettes de Laura, celle qui anime la fascination de Pascal, son amoureux. Ainsi la Laura de Pascal, ou comme elle se présentait elle-même Madeleine ou Jeanne, attire vivement l'attention par son attitude et par ses vêtements.

Bébé lui donnait de quoi s'émouvoir même si elle aurait dû être plus petite encore pour lui plaire tout à fait. Pascal traversait des sentiments contradictoires. Il était attiré par la bouche et les mains qu'il jugeait sensuelles, attendri par les pieds bien rangés, serrés l'un contre l'autre. Le mince anneau d'or à l'annulaire l'inquiétait.

LL : 107

Pascal s'amuse bel et bien en voyant celle qu'« on aurait dit une écolière devant une question de vie ou de mort », habillée d'un « chemisier de voile où s'enchevêtraient des bleus, des roses et des beiges, la jupe de toile marine et les sandales hautes » (*LL* : 107). À la demande de son amoureux à peine connu,

elle abandonne, sans se révolter trop, son costume scolaire, se déguise en gamine libérée. « L'apparition de ce qui s'appelle un beau bébé, dans son vieux jean délavé, serré dans le tricot jaune serin oublié chez lui par une de ses premières blondes, les pieds flottants dans des babouches deux fois trop grandes, fut le plus grand triomphe de la vie sentimentale de Pascal » (LL : 110). Le jeune homme remarque d'abord l'évolution extérieure qui s'opère en Laura déguisée et défoulée qui rompt avec l'image des femmes « petit format ». « Pascal a eu la surprise de voir un corps souple et agile, sûr de lui, se contorsionner soudain pour extirper du tricot jaune un soutien-gorge qui s'est envolé dans la nuit humide » (LL : 111). Les portraits vestimentaires de Laura Laur comme de Flore Cocon, sans être excessifs, traduisent mais d'une manière pertinente la nature de l'imprécis, changeante et en mouvement continu, de la fugueuse et expriment implicitement leur volonté d'être partout et nulle part.

2.1.2. La couleur rouge

Nous tenons à commenter le dernier élément descriptif qui se superpose à tout portrait prosopographique et contribue considérablement à la construction paradigmatique du personnage jacobien. Les portraits des fugueuses sont souvent peints ou tracés en rouge²⁷. Ce signe mène à l'élaboration du réseau de plus en plus complexe, pas toujours cohérent, des attributs du personnage. La couleur rouge apparaît d'une manière explicite ou sous-jacente dans tout roman de Jacob en apportant des touches déterminantes aux portraits des fugueuses. C'est non sans raison que nous présentons le rouge à mi-chemin, à la fin des analyses prosopographiques et au début de l'étude de l'éthopée. Le rouge est doté de la double sémantique qui concerne les objets sémiotico-symboliques. Selon Jouve, l'objet sémiotico-symbolique comme les livre, tableau, voiture, comme tout support de communication, dépasse la fonction *mimésique* de la

²⁷ Il reste indéniable que la couleur rouge prédomine dans la plupart des portraits des héroïnes. Nous voudrions encore ajouter la proximité de *Maude* avec *mauve*, les deux mots pouvant être associés sinon confondus. Et c'est non sans raison que le portrait exceptionnel de Maude est peint en bleu. Jacob souligne à plusieurs reprises le bleu des cheveux de la protagoniste qui sont soigneusement peignés par Bruno, ami de Maude : « Bruno lisse les cheveux bleus. Les ébouriffe. Prend une plume d'autruche, le fixe dans les cheveux bleus. Immobilise le visage entre ses paumes » (M : 20—21). Pour d'autres indices, voir p. 24, 51, 59. Lori Saint-Martin, en prenant en considération ses accents fantastiques ou surréalistes même, rapproche Maude des œuvres durassiennes (par exemple *Petits chevaux de Tarquinia* et *Le ravissement de Lol V. Stein*). Voir Saint-Martin L., 1988. La couleur bleue réapparaît encore dans le portrait de Nathe qui a hérité de sa mère, à part des traits physiques, « les mêmes sombres yeux bleus de la révolte » (F : 239).

description de l'être et permet de rendre compte de l'effet-idéologie, donc de la portée sémiotique du portrait et du sens du personnage en général (J o u v e V., 1992 : 103). La symbolique du rouge est extrêmement riche et ambiguë. Le rouge est devenu un signe distinctif de l'écriture au féminin. Il marque sensiblement les œuvres des écrivaines qui développent la thématique féminine ou féministe, qui disent le corps, qui osent célébrer des « fêtes dionysiaques de la vie ». L'un des romans de Chantal Chawaf, portant le titre métaphorique, *Rougeâtre*, désacralise ce symbole. Comme le souligne le suffixe péjoratif, cette couleur décriée signifie « âtre des organes, rouge de l'angoisse devenue métaphoriquement nappe de sang, rouge de la honte attachée traditionnellement au sang menstruel et qui devient le rouge de la revendication » (L a m y S., P a g è s I., 1983 : 96). La fiction jacobienne ne présente pas une telle acception du rouge ; tout au contraire, loin de revendiquer n'importe quoi, elle investit la signification du rouge d'une nouvelle dimension. Rappelons que le rouge, la couleur de feu et de sang, symbolise le principe de vie, « avec sa force, sa puissance et son éclat » (C h e v a l i e r J., G h e e r b r a n t A., 1982 : 831). La tonalité du rouge entre en jeu puisque sa symbolique se modifie selon qu'il est clair ou sombre. Chevalier et Gheerbrant précisent que « le rouge clair, éclatant, centrifuge, est diurne, mâle, tonique, incitant à l'action, jetant comme un soleil un éclat sur toute chose avec une immense et irréductible puissance. Le rouge sombre, tout au contraire, est nocturne, femelle, secret et, à la limite, centripète ; il représente non l'expression, mais le mystère de la vie » (ibidem). À force de relire et de réinterpréter l'œuvre de Jacob, il est possible de dépister les deux significations du rouge en question qui nécessitent néanmoins quelques remarques.

Suzanne Jacob dote ses héroïnes d'un accessoire typiquement féminin qu'est le rouge à lèvres. Plusieurs fugueuses se maquillent : Flore Cocon étale le rouge sur ses lèvres (*FC* : 91), Galatée le porte exceptionnellement (*LpsG* : 132), Émilie s'en met également (*LpsG* : 82). Le tube rouge symbolise la féminité, cette force qui active et met en mouvement. Le cas de Stéphanie Dumont dans *Fugueuses* est plus percutant. La maison familiale une fois quittée, la jeune fille « avait sorti son rouge à lèvres, s'était allumé une cigarette et s'était transformée en une révoltée qui trépignait d'impatience et d'excitation » (*F* : 92). Nous avons déjà parlé de la soif de liberté de Stéphanie, de son besoin de s'affranchir de l'empreinte des parents qui l'amène à vivre en excès, à mettre du rouge à lèvres pour prostituer son corps. Son rouge est mâle, il symbolise les attitudes aguichantes de la femme provocante ainsi que ses passions débriées des expéditions nocturnes. Vu la richesse thématique de l'œuvre de Jacob, il y est possible de repérer d'autres touches du rouge qui peaufinent le portrait de la fugueuse. Nous évoquons les deux romans dans lesquels la couleur rouge est associée dans sa seconde dimension au secret et au mystère de la vie. Nous restons avec *L'Obéissance* dans le cadre des accessoires féminins. Cette fois-ci

c'est le vernis à ongles qui entre en jeu et qui n'a rien à voir avec la féminité généralement comprise. Il importe de montrer la maîtrise et la précision inouïe des techniques narratives de Jacob. La romancière a scellé d'une manière pertinente et virtuose la signification onomastique avec la *prosopographie* et l'*éthopée* implicites, ce qui a contribué à ancrer le personnage dans un contexte surdéterminé et à le doter d'un sens particulier et inoubliable pour le lecteur. Ainsi, il est plus facile de relier le parcours onomastique de Marie Cholet avec une esquisse de son portrait en rouge que le lecteur découvre au premier niveau de l'histoire racontée. Quand Julie décrit la cérémonie des funérailles qui n'est qu'une mise en abyme de la tragédie personnelle de son amie défunte, elle prend la décision sans appel de rompre le pacte de silence qui la liait à Marie et de raconter son histoire douloureuse. La révolte de Julie est manifestée d'une manière implicite. Après les obsèques de Marie, elle achète un vernis rouge écarlate et en couvre ses ongles tout de suite dans le magasin, devant la vendeuse.

J'appliquai sur place, devant la vendeuse, le vernis sur mes ongles. Lorsqu'il a été bien sec, j'ai su que je trahirais le secret de Marie, que je raconterais un jour l'histoire qu'elle m'avait fait jurer à maintes reprises de ne jamais raconter.

LO : 31

Les ongles de Julie, peints de la même couleur que ceux de la dépouille mortelle de Marie, se veulent porteurs du sens caché. Suzanne Jacob commence ainsi à dresser le portrait de ses héroïnes et en apporte les premiers traits significatifs qu'elle développera et complétera par des touches successives tout au long du roman. Le vernis à ongles et sa couleur rouge constituent ce point privilégié qui s'avère exceptionnellement propice à la construction du sens de l'histoire des personnages. Comme nous le verrons plus loin, la couleur rouge du vernis, comme objet surdéterminé par essence et par excellence, est associée à la couleur du sang des blessures d'antan. Celle-ci construit un réseau d'images qui permettent au texte d'exprimer les notions de révolte stérile, d'épreuves insupportables et de peines injustes. La couleur rouge traverse le roman d'une manière souterraine, comme une duite, et constitue un fil conducteur dans l'étude pertinente des femmes apparemment fortes mais troublées par des blessures anciennes. Le premier niveau de lecture de *L'Obéissance* ne nous donne qu'une esquisse du portrait en rouge des femmes mal-aimées de l'enfance.

Passons à un autre vernis à ongles dont la couleur est une variante du rouge qui redit le même sens mais au niveau supérieur de l'histoire de Florence. Jacob progresse lentement dans la construction du personnage de la mère dominatrice. Elle apporte d'abord à peine quelques signes et traits distinctifs, esquisse

les points de mire les plus essentiels pour marquer son rôle dans l'espace romanesque. L'histoire commence par la cérémonie du mariage de Florence : scène symbolique qui signifie la fin de l'ancien et le début du nouveau, le rejet de l'ancien régime des parents et le commencement de la nouvelle vie émancipée. Ce passage presque initiatique revêt une fonction symbolique particulièrement efficace. La jeune mariée ose enfin gifler son père (*LO* : 42), ce qui se laisse interpréter comme le signe de la révolte ou de la liberté à peine acquise. Pourtant, la romancière brouille les pistes et dessine un personnage qui n'est pas aussi indépendant et fort que l'on pourrait le croire. La jeune femme permet à sa mère de couvrir ses ongles d'un vernis rose vif.

[...] un vernis à ongles qu'elle subissait comme une **fatalité**, fatalité ayant pour nom familial celui de sa mère, Yvonne Vézina. Yvonne avait remué ciel et terre au nom de ce vernis à ongles d'un rose vif qui jurait, selon Florence, sur sa blancheur virginale de sa robe de mariée et qui la salissait.

LO : 37

La couleur rose vif produit une vive impression de *déjà-vu* ou de *déjà-lu* dans l'esprit du lecteur. Il est relativement facile de s'imaginer le contraste qui se déploie entre la blancheur de la robe de mariage de Florence et la pâleur grisâtre de la dépouille mortelle de Marie d'une part et leurs ongles rose écarlate de l'autre. Florence Vézina comme Marie Cholet appartiennent à la même race des femmes fortes mais psychiquement désintégréées par des scénarios archaïques. Jacob utilise ici le *procédé d'assimilation* (M i r a u x J.-Ph., 2005 : 49) qui permet de rapprocher ces deux personnages et de les relier également à d'autres dimensions. La relation d'analogie qui apparaît implicitement au niveau du portrait physique trouve sa pleine expression dans le portrait psychique puisque l'histoire de Florence focalise le passé et le présent de Marie. Suzanne Jacob joue avec brio en surimprimant l'image de la mère possessive sur une vision difforme du monde, de la famille, sur les blessures d'autrefois qui redoublent voire décuplent les conflits d'une manière disproportionnée.

Passons à présent à *Rouge, mère et fils*. Ce titre métaphorique annonce la pluralité symbolique de la couleur rouge qui construit un réseau de significations enchevêtrées des héros éponymes, Delphine Laurier et son fils Luc, ainsi que des personnages secondaires. Nombreux sont les aspects du rouge qui complètent les portraits des protagonistes parmi lesquels se trouvent : le *Canot rouge* ou quelques bribes de l'histoire familiale de Delphine et de Luc (*RMF* : 17), « une larve de terre rouge » (ibidem : 59) qui exprime la crise intérieure de Luc, la casquette rouge du Trickster qui sème la zizanie en établissant un nouvel ordre (ibidem : 140, nous présenterons en détail le rôle révélateur de cette figure dans la quatrième partie de notre étude) ou encore les yeux rouges du huart, témoin muet de la réconciliation de la mère avec son fils. Restent à indi-

quer les deux objets rouges qui construisent l'histoire personnelle de Delphine Laurier, de la « femme de feu » (Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E., 2007 : 555). Ils évoquent et précisent la même signification symbolique de la couleur déjà évoquée. Le premier, c'est la voiture rouge qui l'amène de Québec à Montréal et symbolise le passage du présent au passé douloureux.

L'air frais s'engouffre dans la voiture rouge, rouge qu'elle a en horreur, elle n'a pas eu de choix à l'agence de location, **rouge comme le souvenir enfoui** contre lequel il ne sert à rien de se battre car le voici qui est projeté sur le pare-brise à l'intérieur de la voiture.

RMF : 16

Le rouge de la voiture symbolise un double secret du passé enfoui dans l'inconscient de l'héroïne : son viol qui engendre le meurtre d'un homme innocent et le mystère de ses origines. Ce dernier se révèle mieux à travers un second objet *symbolico-sémiotique* qui focalise l'histoire rouge de la femme éprouvée. Un tableau accroché dans un restaurant attire l'attention de Delphine.

La toile représente une classe de fillettes toutes en robe de première communion, robe, voiles et chaussures blanches, guidées par une jeune religieuse sur le chemin d'une petite église posée sur la tête d'une colline toute verte. [...] Delphine remarque alors un détail. **Une des communiantes**, la dernière du groupe, **porte des souliers rouges**. Ce que Delphine voit alors, c'est que les voiles des communiantes, au fur et à mesure que le vent les peigne, deviennent des bouquets de plumes éblouissantes. De plumes de harfang des neiges ? Elles portent donc toutes la Couronne boréale ?

RMF : 240

La toile intitulée *Les Souliers rouges*, peinte par Anne Marie Bourgeois, une Américaine au nom typiquement français, se trouve, non sans difficulté, accrochée au mur de la chambre à coucher de Delphine et de Lorne. Nombreuses sont les raisons pour lesquelles l'héroïne y attache une attention particulière. La petite communicante symbolise le côté catholique mais « *catholique*, ce n'est pas le bon mot pour expliquer » (RMF : 242) la méfiance de Delphine. Elle trouve le bon mot, la clé d'interprétation, le langage qui l'a guérie, celui des ses ancêtres amérindiens ou métis. La toile focalise ses souvenirs rouges, de sang, comme le suggère Doris G. Eibl, de ses origines métisses (Eibl D.G., 2004 : 106). Néanmoins, *Les Souliers rouges* ne réécrivent pas uniquement l'histoire des origines franco-québécoises de Delphine mais aussi celle des ascendants anglo-canadiens de son compagnon. Lorne atteste qu'il entend également le langage de cette toile :

Oui, chuchota Lorne, c'est si loin, si loin, c'était totalement interdit de s'en souvenir. Une fois, une seule fois ma grand-mère a été autorisée à m'emmener avec elle chez les siens.

— Je ne te crois pas, ce n'est pas possible, les Anglais ne se sont pas métissés, protesta Delphine.

— *My love*, dit Lorne doucement, mon grand-père était écossais, ma grand-mère était métisse, tes croyances n'y peuvent rien.

RMF : 244

Nous terminons nos interprétations paradigmatiques du portrait en rouge de la fugueuse avec *La passion selon Galatée*. La dernière scène du roman redit la même sémantique du rouge qui relie cette couleur au secret inavouable, au malaise existentiel, au passé douloureux. Après ses aventures sentimentales et professionnelles vécues au Québec, Galatée rentre à Bruxelles pour donner ses concerts à un grand public européen. Elle s'arrête dans un hôtel où on lui a réservé une chambre rouge.

Elle poussa le verrou avant de découvrir le rouge de la chambre, et, découvrant le rouge, sa répulsion la jeta sur le lit comme on est précipité vers la ligne d'arrivée à la fin d'une longue attente ou d'une longue course, sur un sol, sur une poitrine ou dans la mer. Ici, c'était le lit. L'eau s'arrêtait au lit. Galatée fut enfouie au fond d'elle-même, ses jambes vides s'éloignant d'elle et se disloquant lentement avec les chaussures.

LpsG : 232

Le rouge la force encore à faire un effort, à accomplir « cet ordre fondamental, biologique dirait-on, qui permet de faire entrer nos actes dans les champs bien définis soit du réel, soit de l'imaginaire » (LpsG : 231). Le rouge lui fait pressentir la fin d'une longue course, la fin de ses voyages sans but apparent et de ses innombrables dédoublements²⁸. Il importe de souligner que cette dernière confrontation de Galatée avec elle-même laisse entrevoir une ouverture, une possibilité de modifier et de changer cette infirmité d'être au passé en audace d'affronter malgré tout le présent.

Non, non, non, et non, prononça à haute voix Galatée. Elle refusa d'être chassée d'elle-même. Elle se leva et arpenta la chambre. Elle fit le compte des pas qu'il lui fallait accomplir pour faire le trajet qui menait de la tête du lit à la tête du lit en le contournant. Elle compta quinze pas. Elle se décida à allumer toutes les lampes pour affronter le rouge. Marchant toujours en comptant les quinze pas, elle s'habitua au rouge. Lorsqu'on frappa à sa porte pour an-

²⁸ Voir le chapitre : *Les souffrances du dédoublement intérieur ou la dialectique du bourreau et de la victime* dans la quatrième partie de notre étude.

noncer l'arrivée du petit-déjeuner, Galatée avait oublié le rouge comme on oublie une mauvaise odeur lorsqu'elle n'asphyxie pas.

LpsG : 235

Madeleine Ouellette-Michalska, après la parution de ce roman, a écrit que « Galatée, ce n'est pas que la statue sculptée par Pygmalion. Sans majuscule, galatée, c'est aussi le crustacé *Decapode Anomoure* remarquable par la faculté de reproduire ses membres perdus » (O u e l l e t t e - M i c h a l s k a M., 1987 : D3). Le rouge catalyse donc cette possibilité de se recueillir pour retrouver son unité une fois perdue. « Ce ne fut qu'au petit matin qu'elle finit par se retrouver dans l'appartement où la deuxième Galatée dormait auprès de la chair de sa chair » (*LpsG* : 240).

2.2. L'éthopée

Les paroles des chansons de Suzanne Jacob ont déjà annoncé la diversité et la versatilité du féminin²⁹. Une telle vision de la femme trouve sa juste expression dans l'éthopée romanesque de cette écrivaine dont certaines lignes ont été déjà énoncées. Nous y ajoutons de nouveaux traits qui créent l'*effet-de-vie* du personnage pour pouvoir reconstruire et réécrire le portrait psychique de la fugueuse. Nous voudrions signaler les travaux de Henryk Markiewicz (1984 ; 1985) qui ont largement contribué à compléter la dimension anthropométrique du personnage littéraire. La prise en considération de certains critères de la *personnologie psychologique*, entre autres de la dominante psychique, du degré de l'actualisation, de la transparence, de la fréquence de l'apparition de certains traits de personnalité, de la discordance des conflits psychiques, de la dynamique évolutive des traits de personnalité, le degré de la prévisibilité et de la compréhension des conduites du personnage nous a permis de typifier et de

²⁹ Fragment de la chanson intitulée *Des jours* écrite et chantée par Suzanne Jacob sur son premier album. Suzanne Jacob avec la collaboration de Chrystian Gauthier et Jean Coriveau, 1979. Les Productions du Clan Destin Inc., distribué par Solo Distribution, n° SO 25514.

Des jours j'm'en vais, des jours j'm'en viens,
Des jours j'suis mal, des jours j'suis bien,
Des jours j'aurais envie qu'ta peau
Soit pareille à du sable
Je suis une **plante** ou un **animal**
où peut-être suis-je un **métal**
Quand l'soleil réchauffe mon écale,
J'ai le goût d'ouvrir les pétales.

hiérarchiser des éléments constitutifs dans le portrait de la fugueuse. Notre réflexion portera respectivement sur les aspects suivants de l'héroïne jacobienne : la femme labyrinthique, la nomade moderne, la femme artiste.

2.2.1. La femme labyrinthique

Michał Głowiński réinterprète dans son étude le célèbre mythe du labyrinthe en démontrant son étendue polysémique et son actualité étonnante, surtout si l'on pense à notre époque, aux dernières années du XX^{ème} siècle (Głowiński M., 1994 : 129—217). Le labyrinthe n'engendre ni d'espace intime ni d'entourage chaleureux, propice à l'épanouissement. Il symbolise l'espace austère, sinon hostile, impossible à apprivoiser qui captive efficacement ses promeneurs. La riche métaphore du labyrinthe s'étend également à l'architecture du héros. Głowiński le définit comme celui qui erre dans les couloirs sans issue et cherche à atteindre le *centre* comme celui qui porte en soi des labyrinthes intérieurs (ibidem : 194). Il nous semble que la seconde métaphore du labyrinthe détermine le mieux la fugacité des personnages jacobins et englobe intégralement la plupart de leurs multiples facettes.

Dotée de plusieurs moi, de plusieurs couches profondes, de méandres intérieures, la fugueuse jacobienne est par excellence une figure labyrinthique. À la recherche de soi-même et du monde, elle ne se lasse pas d'affronter ses ombres, ses doubles³⁰ et à assumer les résultats, souvent pernicieux, de ses pérégrinations. La fugueuse est un être en devenir, comme nous l'avons déjà constaté, qui implique le mouvement incessant. Et inversement : les trajectoires spatiales comme la fluidité émotionnelle s'inscrivent dans sa condition même. Il n'y a pas un seul labyrinthe intérieur à structure homogène. Ils sont nombreux dont l'architecture se compose de milliers de particules difficilement cernables. Vu cet éclatement intérieur, il est possible de désigner par synonymie la fugueuse comme la femme-puzzle. L'appellation vient de *La passion selon Galatée* où l'héroïne éponyme doit travailler sur la reconstruction d'un paysage de Hollande sans connaître l'image d'origine.

Je pouvais fabriquer quatre Gala différentes le même soir selon les goûts et les désirs de chacun. Je me soumettais avec bonheur aux règles du mimétisme qui harmonisaient les styles de mes édifices. Tout pouvait s'écrouler, il n'y avait pas de conséquences à ses fabrications, si ce n'est pour l'un ou l'autre qui s'était attaché ou habitué trop rapidement à telle ou telle invention. J'avais

³⁰ Voir la quatrième partie et le chapitre intitulé : *La peur de l'ombre ou les rencontres avec le trickster*.

la certitude que le mimétisme constituait le fond de tout. Souvent, je me prenais sur le fait d'accomplir des gestes ou des pensées de ma sœur Titi, de mon père ou d'Augustine, de Cyrille ou de Baldwin.

LpsG : 88—89

Il y a plusieurs puzzles qui composent l'image d'origine de Gala comme « il y a diverses architectures de Galatée suivant les villes et les circonstances » (*LpsG* : 235). La notion de puzzle se rapporte également aux romans de Jacob qui se caractérisent par la prédominance « des récits brisés dont le lecteur découvre malgré tout la cohérence » (Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E., 2007 : 555). D'une manière générale, les puzzles expriment ou sont le signe de l'éclatement qui est l'une des figures clés de la littérature québécoise. Pierre Nepveu, en se demandant quelle est la condition de la littérature québécoise contemporaine, propose « d'interroger dans les textes et les œuvres un certain mode d'être du psychisme et de l'imaginaire contemporains, mais au sens où 'mode d'être' signifie aussi 'mode d'éclatement', et où l'un renvoie toujours à l'autre et au pluriel » (Nepveu P., 1999 : 10). La pluralité ou l'éclatement que nous avons déjà évoqués au niveau onomastique du personnage se reflète pleinement dans les portraits psychiques dont la forme fragmentaire contribue à aiguïser le concept même. Suzanne Jacob redit la pluralité de la Flore Cocon insaisissable :

Le mouvement, la stagnation. Epicé, fade. En sauce, en cocotte, à l'étuvée. Variable et invariable, tangent. Les nuances des plis et de replis. L'odeur qui enivre, celle qui asphyxie. Ah ! les lobbies, les hall, le trottoir. Un bras tatoué. Une épaule. La force, le muscle, ah ! ce n'est pas une mince affaire. Quelle galère ! Seule à ramer. Cela sèche. Ils rient. Moi aussi.

FC : 77

Et quelques lignes plus loin nous lisons : « Ainsi se passe la vie de Flore, sa vie commune avec le monde. Elle n'est pas encore vieillie. Ce n'est pas un rideau qu'elle soulève, mais bien ses jupes multicolores, mais bien son cœur vif » (*FC* : 78). Le roman nous raconte que Flore est une femme comme toutes les autres, qui aime et hait, qui connaît le moment d'extase comme celui de la dépression. Lise Gauvin la voit comme un être « délibérément libre, sans attaches, acceptant des autres ce qui lui convient, refusant de se laisser prendre à quelque jeu ou rôle que ce soit, et tournant le dos à la douleur comme d'ailleurs aux sentiments » (Gauvin L., 1979 : 337). Mais le problème qu'elle engendre est que les autres : ses amis, y compris le lecteur, n'arrivent pas à la suivre, à la comprendre pour la classer parmi leurs définitions logiques et formules passe-partout. « Elle est elle-même une bête d'une espèce indescriptible dont les métamorphoses et les soubresauts inquiètent tout son entourage », comme nous le lisons dans *Lettres québécoises* (Vanasse A.,

1978 : 10). Son originalité réside exactement dans ce mouvement qui la rend énigmatique et vaporeuse. Émilie Saint-Arnaud dans *Fugueuses* pêche par contre par un excès des autodéfinitions qui se manifestent dans sa profession, surtout dans ces « colonnes de chiffres [qui] la passionnaient depuis toujours » (*F* : 12) ainsi que dans sa vie personnelle et familiale où elle « n'avait pas pu contenir plus longtemps les états d'âme habituellement compressés sous les colonnes de chiffres, inquiétude, angoisse et larmes [...] » (ibidem). Le personnage d'Émilie, épouse exemplaire et mère dévouée de trois enfants, constitue une figure de l'éclatement par excellence. Nous avons déjà esquissée dans la partie précédente le drame de la haute surveillance d'Émilie ce qui exprime son besoin d'évacuer inlassablement l'incertitude et les angoisses en jouant les rôles bien déterminés de la danseuse ou de la mère pour garder à tout prix l'unité extérieure. Tout se retrouve dans une sorte de formule philosophique qui traduit ses pensées et actes : « il faut s'inventer plusieurs vies de surface si on veut sauver sa vie en profondeur » (*F* : 29—30). L'effondrement des tours jumelles à New York en 2001 cause l'effondrement de son psychisme qui en s'écroulant se met « au diapason de l'horreur et de la fureur générales » (*F* : 80).

Quel est ce moi d'où jaillit une sorte de transe qui s'est conclue dans ma bouche par un cri de triomphe : « Enfin ! » Quel conflit venait donc de se résoudre aux yeux de ce moi profond ; si lointain ; si étranger ; pour lequel je devrais acquiescer une si forte estime ? Je n'ai pas cessé de chercher, en l'éternisant dans **ces parties de scrabble solitaires**, quel embâcle l'effondrement de ces tours avait fait céder en moi.

F : 80

Nous revenons encore une fois à la métaphore du puzzle ou du scrabble, qui redit la désintégration intérieure de l'héroïne qui sort d'une carapace de perfection déguisée et change « son statut d'immigrante reçue et adaptée de l'intérieur » (*F* : 72) en fugueuse intérieure ou en « déserteuse »³¹.

Désertant son for intérieur comme son cercle extérieur, la femme-puzzle ou l'héroïne-scrabble reste en continuelle quête du monde. Suzanne Jacob explique que ses « héroïnes ne sont pas à la recherche d'elles-mêmes, mais à la recherche du monde, de leur apparition dans le monde [...]. Galatée, par exemple, est à la recherche de son apparition dans le monde. Où est-ce que j'existe ? Dans le monde où moi, je pourrais me rencontrer. Depuis le début, depuis Flore, depuis Laura, mes héroïnes sont tout le temps en train de chercher. Ga-

³¹ *F* : 76—77 : « Mister Quaker avait touillé pour Émilie une salade mixte composée principalement d'estime de soi, une variété commune de chou en fait, avait compris Émilie, et de grains de croissance personnelle. [...] Lors de cette séance sur son coefficient élevé de résistance, Émilie n'avait pas insisté puisqu'elle venait de penser à "désertion" : Ses évanouissements étaient des désertions : Elle était un déserteur : ou une déserteuse ? ».

latée entre toujours dans des lieux qui sont des non-lieux, donc où son apparition est impossible » (C a r r i e r A., 1992 : 84). Dans la quête continuelle et à la recherche d'une résonance de *moi* multiples, l'héroïne jacobienne rôde entre les murs de son espace quotidien et dans les couloirs hostiles de sa personnalité pour aboutir au *centre*. Il nous reste à évoquer le dernier trait qui appartient au faisceau représentatif de la figure de la femme labyrinthique qui se rapporte à la symbolique du *centre*. Parmi ses nombreuses significations, nous n'en distinguerons que deux qui entrent en jeu dans la description de la fugeuse. Le *centre* est symboliquement compris comme une sorte de « sanctuaire intérieur et caché dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine [...]. C'est là, dans cette crypte, que se trouve l'unité perdue de l'être, qui s'est dispersée dans la multitude des désirs » (C h e v a l i e r J., G h e e r b r a n t A., 1982 : 555). En extrapolant, le labyrinthe, le symbole du voyage, mène toujours vers le lieu sacré qui recherche toujours la hauteur et qui est figuré souvent par montagne (sacrée), temple, colline, arbre, omphalos, pierre. Nous en trouvons un exemple remarquable dans le premier roman de Jacob. La romancière dessine sur les premières pages de *Flore Cocon* les lignes maîtresses du portrait de la protagoniste qui s'avèrent déconcertantes au lecteur lorsqu'il apprend l'habitude de Flore de faire du jogging et de filer « à grande allure à travers les pierres tombales » (FC : 15) du parc Mont-Royal de Montréal.

Ce jour-là, Flore avait décidé de sortir son corps comme on sort son chien. Il lui tardait d'atteindre le cimetière où toutes les races canines de Rockhill, de la rue Ridgewood et de Forest Hill gambadent tous les jours. Pour l'instant, Flore se concentrait sur ses muscles. Elle faisait travailler ses mollets, ses cuisses, et ses fesses. Mollets ! Cuisses ! Fesses ! Mollets ! Cuisses ! Fesses ! Saluez la compagnie ! Elle croisait des petits tas de gens qui, le dos tourné à la fine brise de fin d'automne, avaient l'air de s'enfoncer pour toujours dans leurs manteaux. « Les pôvres », se dit Flore, et elle passa les grilles du cimetière.

FC : 14

Flore escalade les pentes, dévale les flancs de la colline pour se réfugier dans le parc de la montagne, pour y respirer pleinement et à l'aise, bref se recueillir avant de rentrer dans la civilisation. Isolée du monde, Flore éprouve la joie de s'oublier et de vivre le temps de quelques secondes les sensations les plus enivrantes. « Flore fit trois fois la roue, un saut périlleux, et elle se roula par terre, et elle s'immobilisa, le front contre la terre, savourant l'exaltation animale qui la possédait » (FC : 16). La même évocation du cimetière de la colline clôt le roman. Le parcours traversé est à peu près le même³² mais la Flore de la

³² FC : 121 : « Il fallait traverser ça aussi, le cimetière. En sortir par l'autre bout. Déboucher du flanc ouest sur le sommet. C'était la dernière étape avant l'autre dont elle ne savait rien. La

fin du roman est différente de celle du début. La protagoniste ne change pas entièrement, garde les traits de la femme fugitive. Plus expérimentée, plus consciente de sa vie, Flore semble rechercher une autre vie. Cette évolution se laisse décrypter le mieux au niveau spatial du roman. Flore traverse le cimetière pour atteindre le sommet de la montagne du Mont-Royal où est plantée l'immense croix en métal. Elle s'y recroqueville contre un rocher pour voir le soleil descendre. Le soleil couché, la nuit tombée, l'héroïne décide de rentrer :

La nuit installait sa propre géographie, son atlas des ténèbres. L'humidité imbibait la terre, gagnait les os de Flore. Flore se déplaça, reprit sa marche à elle et à personne d'autre, le pied droit devant le pied gauche, puis le gauche devant le droit, de l'ouest, vers l'est, comme les vents.

FC : 122

Suzanne Jacob parle de l'évolution des ses héroïnes comme d'un « itinéraire très balisé, très ancré dans des lieux presque sacrés, en tout cas essentiels. Flore Cocon annonce ça, explique-t-elle, elle est poussée vers la montagne sacrée, vers le lieu qui lui proposera une autre structure que celle qu'elle connaît déjà pour arriver à se penser et à penser le monde » (Saint-Martin L., Verdun Ch., 1996 : 229). *Flore Cocon* est le seul roman où le *centre* s'attache à la catégorie spatiale, à la colline du Mont-Royal qui figure la montagne sacrée. Le *centre* se lie dans le sens jacobien à la dimension temporelle, et en particulier à l'élément statique. L'arrêt dans le mouvement, dans le voyage ou dans les fugues exprime ce principe statique où se rejoignent les processus de divergence et de recherche de l'unité. Il importe de distinguer trois types de statisme : spatial, vital et initiatique, intrinsèquement liés à la notion de nomadisme dont il sera question plus loin. Le dernier se manifeste bien dans *La passion selon Galatée* où, comme l'explique Suzanne Jacob, « chaque étape de son voyage contient une proposition on pourrait dire totalitaire, qui tente de lui arracher son âme. Quand finalement elle aboutit à l'hôtel, à Bruxelles, elle est au bord de l'errance, presque dans la folie. Mais elle ne sombre pas dans le vagabondage, elle décide de poser un acte qui est sa façon de marquer qu'elle reprend la route initiatique qui est la sienne : elle chante » (ibidem). Il en va de même dans la scène finale des *Fugueuses*. Nathe, la plus jeune et la plus conséquente de toutes les femmes fugueuses, parvient à réunir toute la famille querellée depuis des générations. Elle conclut une alliance avec son grand-père en lui accordant une attention presque maternelle. La dernière phrase du roman

lumière lissait les branches cuivrées des cormiers. La platine brillante et noueuse des bouleaux scintillait. Elle avait atteint le sommet. Elle était maintenant dans le parc public du Mont-Royal. Elle se frayait un chemin à travers les sentiers déjà frayés. La peau séchée des feuilles chatouillait sous ses pas. Le sommet. La croix ou l'antenne. L'œuf ou la poule. Le montant ou l'enveloppe ».

est bien significative et exprime le désir de la sédentarisation jamais connu de l'héroïne : « On aurait cru, vu de l'extérieur, que j'étais en état d'arrestation » (*F* : 321).

En ce qui concerne le statisme vital du centre du labyrinthe, nous le comprenons comme le passage vers l'au-delà, comme la dernière épreuve et confrontation de l'homme avec la mort, bref la mort elle-même. Mais la mort n'est ni une abdication, ni un renoncement à la vie, c'est un désir intrinsèque d'accomplir la dernière et la plus grande fugue, un choix conscient et réfléchi de s'échapper une fois pour toutes. Laura Laur, la fugueuse modèle, reste jusqu'à la fin insaisissable et impossible à fixer. Paradoxalement enfermée dans sa chambre, dans sa maison familiale et attendue impatiemment par ses proches, y compris son ancien amant Gilles, elle parvient à s'évader du réel par le suicide. Stéphanie Dumont dans *Fugueuses* s'éloigne d'abord de l'horizon de la famille pour mener une vie plus libérée. Ensuite, elle disparaît effectivement bien que les raisons de son absence soient contradictoires. Les uns interprètent son départ comme une fuite préméditée et définitive, les autres s'effondrent sous le poids de sa mort précoce, causée par un cancer. Marie Cholet de *L'Obéissance*, la plus sédentaire de toutes les fugueuses jacobiennes, s'accorde avec sa mort survenue à l'improviste, et meurt rongée également par le cancer, ce que nous pouvons interpréter comme une forme de révolte (*LO* : 237).

Évoquons encore le dernier aspect du *centre* où s'accomplit la recherche de l'unité. L'arrivée et l'arrêt au bord de l'eau expriment le statisme spatial du *centre* où s'opère soit une évolution de l'héroïne, soit une réconciliation avec le passé douloureux. Les jumeaux se retrouvent exactement dans le même hôtel, à Wells, sur les plages du Maine où ils revivent la communion d'autrefois. Delphine (*Rouge, mère et fils*) passe par un rituel de purification en lavant ses mains ensanglantées dans le lac. Ce geste réparateur la réconcilie avec son fils et leur passé tragique. Enfin Maude, en arrivant au bord de la mer, passe par une étrange métamorphose, se libère de la fatigue habituelle et retrouve de l'énergie en nageant dans l'océan³³.

2.2.2. La nomade moderne

Passons à présent à un autre trait qui s'inscrit dans la condition du héros labyrintique. Comme on l'a déjà dit, la fugueuse de Jacob est l'incarnation du mouvement impératif et perpétuel, ce qui permet de la rapprocher du person-

³³ *M* : 97 : « Elle se déshabilla et entra dans l'océan qu'elle remua autour d'elle. Elle nagea loin, étonnée de la vigueur qui ne s'épuisait pas dans ses muscles ».

nage traditionnel du nomade. Le nomade est à l'opposé du sédentaire, comme Abel et Caïn, les frères ennemis de la Bible, deux figures fondatrices de l'imaginaire québécois³⁴ liés inséparablement aux grands mythes américains. Pierre Nepveu explique dans son excellent essai *Intérieurs du nouveau monde* que le personnage du nomade, dont la synonymie est extrêmement riche (coureur de bois, voyageur, pionnier, conquistador, cowboy, gaucho, fazendeiro), exprime « une épreuve virile, déterminée (dans l'enthousiasme ou le désespoir) par le désir d'expansion et de conquête » (N e p v e u P., 1998 : 8). Ce type de personnage représente un important versant thématique de la littérature québécoise qui exprime une forte fascination pour la culture et la littérature de l'Amérique. Les critiques soulignent à l'unisson que « les écrivains québécois puisent (aussi) à la culture américaine, autant sur le plan des références que, d'un point de vue philosophique, par une expérience du territoire »³⁵. Le thème de l'américanité, des grands espaces, des voyages vers un ailleurs, des aventures innombrables marquent sensiblement un grand nombre de romans québécois³⁶. Il faut remarquer pourtant qu'« à l'époque de la 'trionphante étasunisation' culturelle, économique et politique du globe qu'accompagne et seconde la 'planétisation' de l'anglais qui en est le véhicule naturel, puissant et terriblement efficace » (J a r o s z K. (réd.), 2005 : 8), le mythe du paradis terrestre continue à envoûter un grand nombre d'auteurs francophones, hispanophones et italophones comme en témoignent les textes établis par Krzysztof Jarosz dans une excellente étude consacrée aux *Images de l'Amérique dans les littératures en langues romanes*.

Pour revenir au nomadisme, prenons l'exemple de *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, qui a constitué un best-seller en France avant de devenir un mythe au Québec. C'est un roman qui a joué un rôle incomparable dans l'évolution de l'histoire du roman québécois. Il incarne le mieux les valeurs traditionnelles de la société du début du XX^{ème} siècle : « [...] foi, religion, nécessité de perpétuer le combat national contre l'étranger, éloge du français, notamment de la toponymie du pays, mœurs sociales fondées sur la simplicité d'une famille paysanne, sur le travail de la terre, sur une absence totale de violence de même que sur l'identification profonde à la nature » (B i r o n M., D u m o n t F., N a r d o u t - L a f a r g e E., 2007 : 203). Hémon, qui découvre le Canada français comme un étranger, est le premier à saisir avec pertinence et à exposer librement l'opposition entre le nomadisme et la sédentarité, les deux modes de vie opposés. Le sédentaire incarne l'idéologie du terroir fondée sur le désir de vivre en communauté (Laura Chapdelaine, la mère de

³⁴ Voir le texte de Monique L a R u e (1996) qui propose une intéressante réflexion sur la condition de la littérature contemporaine québécoise.

³⁵ Voir B i r o n M., D u m o n t F., N a r d o u t - L a f a r g e E., 2007 : 627. Nous attirons encore l'attention sur l'ouvrage de B o u c h e r M., 2005 : 175—198.

³⁶ Voir L e m i r e M., 2003 : 91—110.

Maria) et de cultiver la terre paternelle (Eutrope Gagnon, simple défricheur et l'un des prétendants de Maria). Samuel et François Paradis appartiennent à la race des nomades, des coureurs des bois ou des pionniers qui sont incessamment poussés à « mouver » (de *to move*, terme anglais). Et comme l'écrit Louis Hémon, « c'était l'éternel malentendu de deux races : les pionniers et les sédentaires, les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile, et ces autres paysans, en qui le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure » (H é m o n L., 1997 : 60). Les mêmes figures du sédentaire et du nomade réapparaissent dans *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard et dans *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. Ces deux romans sont intrinsèquement liés puisque le vieux Menaud est le père spirituel du Survenant. Ce dernier est fréquemment désigné comme « grand-dieu-des-routes ». Selon Janet M. Paterson, cette appellation « oppose de façon évidente l'aventure à la sédentarité, la liberté aux contraintes familiales et sociales, l'inconnu au territoire domestiqué » (P a t e r s o n J.M., 2004 : 67). « Sorte de vagabond de luxe » (D e s m e u l e s G., L a h a i e Ch., 1997 : 40) incarnant la liberté et l'amour de vastes espaces du monde, le Survenant a une fascination pour les canards sauvages et sa passion pour la chasse et la pêche est l'expression de sa désobéissance à la permanence et à la dureté. « Comme François Paradis, l'aventurier et le coureur de bois, il est un véritable héros mythique — comme le souligne justement Aurélien Boivin — au même titre que Thomas Cleary, le Métis, dans *Louise Genest* de Bertrand Vac, Tom Beaulieu, dans *La forêt* de Georges Bugnet, voire Mathieu Bouchard, le trappeur, dans *Un dieu chasseur* de Jean-Yves Soucy, tous personnages qui ont refusé la soumission et la dépendance, préférant l'aventure et les vastes espaces, au-delà des clôtures de la terre » (B o i v i n A., 1996 : 79). Nous pouvons ranger dans la même lignée thématique *Le Libraire* de Gérard Bessette. Jodoin, à la manière du Survenant, s'insère adroitement dans la vie des habitants de Saint-Joachim, victimes des interdits et des tabous, qui se laissent métamorphoser par l'excentrisme et la liberté de ce nouveau-venu. Jodoin représente la figure de l'étranger qui survient à l'improviste en bouleversant l'ancien ordre et en semant la discorde³⁷. Le dualisme nomadisme / sédentarisme comme la fascination pour les grands espaces, le voyage et les possibilités de mobilité, ces thèmes majeurs dans la littérature québécoise ont été empruntés à un genre particulier américain, celui du *road novel*. Au XX^{ème} siècle, le roman de la route québécois exprime, selon Petillon, les mêmes valeurs que son prédécesseur américain mais il « a donné lieu au genre du *road movie*, où les moyens de transport modernes offrent une nouvelle forme de nomadisme »³⁸. Jean Morency, expliquant les raisons de

³⁷ Voir notre chapitre sur *La peur de l'ombre ou les rencontres avec le trickster*.

³⁸ Morency J., Toonder J. den, Lintvelt J., 2006 : 6.

l'enracinement du *road movie*³⁹ dans le roman québécois, attire l'attention sur Jack Kerouac et les beatniks, qui « entre autres, ont contribué à relancer le genre du *road movie* et à l'orienter, dans les années 1960, vers l'expression d'une nouvelle réalité sociale et culturelle, beaucoup plus individualiste que celle qui était exprimée dans les premiers films, qui accordaient une grande place à l'expression de la communauté » (Morency J., Toonder J. den, Lintvelt J., 2006 : 18). Le critique souligne le fait que

Le phénomène des romans de la route au Québec illustre bien la tentative de conjuguer le *road book* et le *road movie* avec la culture québécoise, tentative qui débouche sur des formes d'expression qui empruntent à la culture de l'Autre mais qui visent simultanément à l'originalité et à la singularité. C'est ainsi que depuis le début des années 1960, le genre du roman de la route s'est imposé peu à peu dans le tissu romanesque québécois. Les écrivains québécois ont semblé se reconnaître dans la culture de l'errance venue du Sud, telle qu'elle était véhiculée par le roman et le cinéma américain, de sorte qu'ils lui ont vite accordé un traitement particulier, en empruntant simultanément aux deux genres d'expression (littéraire et cinématographique). Cette reconnaissance peut s'expliquer par l'existence de certaines similitudes caractérisant le mode de vie nord-américain, comme la vague de l'automobile et du tourisme motorisé, l'attrait de grands espaces et la mobilité géographique des populations, mais aussi par l'existence des traditions de nomadisme chez la collectivité canadienne-française et par l'attrait qu'a toujours exercé sur elle le continent nord-américain.

ibidem : 20—21

Comme nous avons pu l'observer, la figure du nomade s'associe toujours dans la littérature québécoise au personnage masculin. L'œuvre de Jacob constitue l'exception : on y trouve de vraies nomades, pareilles à François Paradis. Les critiques soulignent le même aspect en constatant que « le voyage a longtemps été l'apanage des hommes, la recherche identitaire était également le privilège du sexe masculin. La littérature contemporaine montre que la femme fait de plus en plus la conquête de l'espace, ce qui transforme d'une manière importante les romans et les films de la route » (ibidem : 7). Le nomadisme dans sa nouvelle dimension marquée par la modernité, tel que l'envisage Suzanne Jacob, ne se lie qu'aux personnages féminins. La nomade devient donc une incarnation de la fugueuse. Suzanne Jacob parle de son nomadisme, comme nous

³⁹ Ibidem : 18 : « Le *road movie* s'appuie aussi sur la tradition de mobilité géographique caractérisant la population américaine, ainsi que l'émergence des moyens de transport modernes (le train, l'avion et surtout l'automobile), qui ont modifié radicalement le rapport à l'espace et au temps, avec l'introduction de la vitesse. Le *road movie* a emprunté aussi à la littérature, entre autres aux *road books* de John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*), de Jack London (*The Road*), de Vladimir Nabokov (*Lolita*) et surtout de Jack Kerouac (*On the Road*, 1957) ».

l'avons évoqué dans le premier chapitre de la thèse, qu'elle greffe sur l'éthopée de ses personnages. L'écrivaine le considère comme un « itinéraire très balisé » qui amène le personnage aux lieux presque sacrés et essentiels pour son évolution (Saint-Martin L., Verduyn Ch., 1996 : 229). Après avoir noté la symbolique de la montagne sacrée (*Flore Cocon*) ou de l'arrivée au bord de la mer (*Maude, Wells*), donc des manifestations du statisme ou même dans une mesure du sédentarisme, nous entreprenons de passer aux expressions du nomadisme de la fugueuse labyrinthique. Suzanne Jacob excelle avec une maîtrise remarquable à étendre devant les yeux du lecteur d'intéressantes éthopées métonymiques de la fugueuse en évoquant l'espace labyrinthique du mouvement. Rappelons ce que l'on a dit sur l'espace ou les lieux : dotés d'une pertinente économie descriptive, ils contribuent à dégager implicitement la sémantique et la valeur du personnage. Nombreuses sont les études consacrées à la corrélation intrinsèque entre les enjeux de l'espace et l'expérience de l'espace vécue par le personnage⁴⁰. Roland Bourneuf, en évoquant ses multiples et enrichissants périples dans son essai *Venir en ce lieu*, met en valeur la portée de l'expérience de l'espace qui « opère, en effet, à chacune de trois dimensions de l'être humain : le corps, l'âme (j'entends le psychisme), l'esprit — et elle permet le passage de l'une à l'autre de ces dimensions » (Bourneuf R., 1997 : 203). L'essayiste avoue également la nécessité de la fuite de soi-même dans le mouvement qui se joint à l'impératif intérieur d'aller voir ailleurs. Ces exigences entrent en jeu dans les éthopées spatiales de la fugueuse qui condensent incessamment et redissent explicitement le mouvement. Jeannette den Tooder, en analysant *Laura Laur* de Suzanne Jacob et en présentant les protagonistes « inclassables, inassimilables et ambulants » (Toonder J. den, 2002 : 415), met également en relief la notion de mouvance, l'expression du nouveau nomadisme :

Une telle mouvance exprime nettement la volatilité des personnages féminins qui ne s'engagent pas : ils ne se lient ni à des endroits ni à des personnes spécifiques, mais choisissent de voyager librement. Ces voyages mettent en évidence la recherche d'une nouvelle identité féminine qui infirme le stéréotype de la femme sédentaire sollicitant un sentiment de sécurité. Or, la question de sexualité est fortement reliée à la façon dont les héroïnes explorent l'espace, à leur légèreté et libertinage. Pourtant, l'image de la femme moderne telle qu'elle est présentée dans les deux romans [*La vie en prose* de Yolande Villemaire et *Laura Laur* — A.G.] peut également donner lieu à d'autres interprétations, à savoir celles qui concernent le nomadisme des protagonistes comme une forme de fuite et qui soulignent que le comportement des jeunes femmes n'expriment pas leur indépendance, mais plutôt le fait qu'elle se perdent dans l'espace.

ibidem : 415—416

⁴⁰ Bourneuf R., Ouellet R., 1972 : 99—127 ; Erman M., 2006 : 68—69 ; Harel S., 2005 : 109—123 ; Laforest D., 2007 : 335—378 ; Forget D., 2000 : 123—139 ; Diego R. de, 1997 : 19—23 ; Sing P.V., 1995.

Il est possible d'extrapoler la constatation de van Tooder sur l'œuvre entière de cette romancière. Les fugueuses jacobiniennes se perdent dans l'espace hostile du labyrinthe qui les enferme dans ses murs. Tous les textes de Jacob ont pour cadre la civilisation canadienne-française et leur action se passe dans un univers bariolé de la ville hétérogène, ce qui les rapproche de l'esthétique du roman urbain (ou de la ville⁴¹). Jacob enferme dans la plupart des cas ses héroïnes *intra-muros*⁴² de grandes villes. Józef Kwaterko souligne à juste titre l'importance de l'inscription de l'espace urbain dans la structure morphologique du roman québécois.

En tant que dispositif complexe de rapports signifiants (objets, langages, symboles, déplacements, souvenirs et désirs), les grandes villes, Québec et Montréal, s'offrent plutôt dans le roman à un type de figuration hybride et labile où l'imaginaire et l'identitaire se cherchent et se repoussent mutuellement. En d'autres termes, il s'agit de deux modes d'existence virtuelle des fictions urbaines où l'imaginaire de ville apparaît comme générateur de forces, de possibles narratifs, de discours et de contre-discours. Par cette concrétisation sémantique la ville particulière, la ville du roman québécois semble capable de médiatiser et de déplacer dans un « ailleurs » ce qui s'organise réellement en elle comme un tout géométrique, physique et symbolique.

Kwaterko J., 1999 : page non numérotée

Nous souscrivons à l'opinion du critique que la ville constitue un générateur particulièrement riche en possibles narratifs et en discours symboliques. Montréal et Québec dans les romans jacobiniens, lieux de passage, s'inscrivent, comme d'autres éléments déjà évoqués, dans la symbolique du labyrinthe. Ces villes constituent des agglomérations anonymes aux constructions labyrinthiques qui soulignent l'égarement des personnages féminins. Les hôtels, les restaurants, les parcs, les théâtres et d'autres lieux publics sont inséparables de l'architecture urbaine des premiers romans. Flore Cocon, Laura Laure comme Galatée se rencontrent avec leurs amants dans des hôtels luxueux ou minables. Flore et Laura passent plus de temps à l'extérieur que chez elles. Elles participent aux spectacles de toutes sortes au théâtre, au restaurant, au cimetière⁴³ ou

⁴¹ Voir Lintvelt J., 1999 ; Nepveu P., Marcotte G., 1992 ; Rajotte P., 1999 ; Gasquy-Resch Y., 1994 : 225—241 ; Gasquy-Resch Y., 1985.

⁴² Lire également Boucher M., 2005 : 198.

⁴³ Le cimetière apparaît comme le lieu de passage entre la ville qui symbolise la société et la civilisation et l'abri où on n'entend que la voix de sa propre conscience. C'est un coin-refuge qu'il faut traverser pour retrouver ce que l'on a perdu. La mise en scène du cimetière apparaît dans les moments stratégiques et cruciaux des multiples romans jacobiniens. Ne mentionnons que *Flore Cocon et Rouge, mère et fils*, où l'espace du cimetière permet de relever l'évolution qui s'opère dans le psychisme du héros. Mais le cimetière possède aussi un autre aspect. Nous pouvons encore associer le cimetière jacobin au lieu des ébats amoureux où l'on engendre une nouvelle vie. Ce paysage, qu'on associe difficilement à une telle activité humaine, se rattache aux

dans la chambre de leurs amis. Sans la présence et le regard de l'autre, elles se sentent mal toutes seules, ce qui fait qu'elles désertent l'espace du privé. Il est tout à fait justifié de considérer les figures féminines de Jacob comme des S.D.F. (sans domicile fixe) ou comme des rôdeuses bien qu'elles possèdent un ancrage spatial qui n'est pas un refuge et qui n'inspire aucun sentiment de sécurité.

Les romans composés après *L'Obéissance* représentent une autre dialectique spatiale. L'anonymat de grandes villes se retrouve au fond en cédant la place à l'espace du privé, de la chambre, de la maison qui ne deviennent jamais des lieux intimes. *Wells* est une exception à cette règle : le même hôtel mentionné au début et à la fin du roman est le lieu de la rencontre fusionnelle entre les jumeaux⁴⁴. L'espace hostile et chaotique expulse l'héroïne en dehors de la ville ou *extra-muros* ce qui remotive et redouble son exigence intrinsèque d'*aller voir ailleurs*. Le nomadisme des héroïnes jacobiennes se manifeste sous formes différentes mais les voyages, les déplacements incessants, de grands périples en sont les expressions les plus récurrentes. Il est possible de retracer avec une exactitude totale, dans chaque roman de cette romancière, l'itinéraire spatial, géographique des personnages fugitifs qui reflète indirectement leur condition existentielle ainsi que leur évolution émotive et personnelle. À titre d'exemple présentons *La passion selon Galatée* et *Rouge, mère et fils*, les deux romans les plus nomades, où la thématique de la route permet ce rapprochement parallèle. On pourrait même constater que Galatée est la réincarnation de Delphine Laurier. Les deux âmes artistiques, la chanteuse et l'institutrice qui fait aussi de

deux puissants ressorts de tout roman que constituent Eros et Thanatos. Vincent Jouve appelle *Eros* « l'instinct de vie qui incite à s'épanouir au sein d'ensembles toujours nouveaux et de plus en plus vastes, [et qui] doit composer avec la pulsion de mort (*Thanatos*) » (J o u v e V., 1992 : 160). L'instinct de vie et l'instinct de mort s'avèrent bien opératoires pour décrire la topique des romans ainsi que les relations entre les personnages (B e r t h e l o t F., 1997 : 129—133). Les premières péripéties amoureuses de Laura Laur, d'après la relation de Serge, son frère aîné, ont dû se dérouler exactement dans cet espace lugubre. Elle a dû « le faire dans le vieux cimetière » (LL : 150), explique-t-il à leurs parents. Enceinte, Laura avorte et apporte le fœtus dans le grand plateau d'argent qu'elle offre à ses parents en disant : « Papa, maman, je vous ai obéi. J'ai fait partir de moi le morceau qui me restait de Gérald. Je vous l'offre » (LL : 145). Nous retrouvons une autre manifestation dans *Rouge, mère et fils* où le Trickster, le géniteur, engrosse une jeune femme prénommée Armelle (RMF : 172—173) (voir notre chapitre consacré à *La peur de l'ombre ou les rencontres avec le trickster*). Les romans de Suzanne Jacob témoignent de l'efficacité du conflit dichotomique entre mort et vie qui se démarque également au niveau spatial. Le cimetière avec ses tombes représente par excellence l'espace de la mort, le royaume des morts. La couleur sombre, les allées silencieuses, les tombeaux mal équarris traduisent l'aspect passif et inactif de Thanatos qui redouble la force dynamique de l'espace vital de deux corps qui s'entrelacent. Jacob confronte ainsi la mort et la vie, la coda et l'ouverture.

⁴⁴ Voir la quatrième partie, le sous-chapitre : « *Wells* » ou *aux sources de la séduction gémellaire*.

la peinture : chacune à sa manière accomplit son itinéraire psycho-géographique en bouclant sa boucle.

Avant que l'on présente le périple spatial de Galatée, deux remarques méritent d'être faites. Rappelons que c'est déjà le titre du roman, en annonçant et programmant de multiples aventures, qui inscrit l'héroïne dans le mouvement spatial et vital. « Passion est une suite d'événements ou d'épreuves à traverser en vue d'un accomplissement, explique la romancière. C'est une série initiatique, une route, un chemin comportant des 'stations' » (Laurin M., 1987 : 4). Le cheminement de Galatée comprend cinq *stations* ou cinq points spatiaux qui jalonnent son évolution personnelle :

1. L'arrivée à **Montréal** : les rencontres avec ses amies, les sorties aux cafés, aux restaurants, aux bars, une bruyante et superficielle vie citadine se superpose aux souvenirs « spatiaux » et artistiques de ses tournées en Europe, à Paris.
2. Le voyage vers le **nord**, vers Saint-Michel-des-Saints, vers « un des seuls villages au nom porno au Québec » (*LpsG* : 61), vers Saint-Zénon, au chalet, avec ses amis nouvellement connus, suscite les souvenirs d'enfance, de sa sœur, de son père. Le questionnement sur sa place dans la vie se trouve à l'origine des projections qui permettent de relever d'étranges points communs qui la lient aux autres, à Daniel (*LpsG* : 83—86) et à Babey (*LpsG* : 96).
3. **Toronto** : la rencontre avec la famille de sa sœur cadette, Titi, et la découverte du testament du père déclenchent beaucoup de flashs-back, ce qui déséquilibre son psychisme en causant un profond trouble du dédoublement de sa personnalité.
4. **La fugue de Montréal** : elle se trouve « au bord d'une route de gravelle, en gris sur la carte, entre la rivière Saint-François et la rivière Yamaska, à une dizaine de kilomètres au sud du fleuve Saint-Laurent » (*LpsG* : 199), où elle mène une étrange existence auprès d'un homme suspect, prénommé le Bourru, et sa fiancée, Nathe. Gala passe ses journées à faire des puzzles et à cultiver le jardin. Elle est au paroxysme de ses dédoublements intérieurs et mène d'interminables dialogues avec une seconde Gala⁴⁵. Cette période l'amène indirectement à prendre la décision de s'enfuir ou de retourner à son lieu de départ, en Europe, à Bruxelles.
5. **Bruxelles**, la chambre rouge à l'hôtel que nous avons déjà évoquée, où elle mène la dernière bataille dialogique avec elle-même ; elle boucle la boucle en revenant à son point de départ : réconciliée avec son passé, elle retrouve son fils et son mari, chante à Mons⁴⁶.

⁴⁵ Voir la quatrième partie, le chapitre: *Les souffrances du dédoublement intérieur ou la dialectique du bourreau et de la victime*.

⁴⁶ « Oui, elle avait réussi à se rendre jusqu'à Bruxelles. Elle avait réussi à faire quelques pas de plus, tous comptés. Elle se mit à rire parce qu'elle sentait sa peau qui tirait sous la peinture

Le périple que nous venons de commenter peut apporter un éclairage sur des propos de la romancière où elle associe le cheminement intérieur de la jeune femme, la découverte personnelle de son centre, à l'univers ou « l'ordre western »⁴⁷ qui n'est qu'une variante synonymique du nomadisme. Rapportons les paroles de l'écrivaine :

Je dois dire tout de suite que l'univers western est loin de m'apparaître caricatural et factice. C'est l'espace américain où chacun tente de faire prendre racine à des dieux transplantés, où les dieux indigènes ont été exterminés ou mis dans des réserves. Le héros western est un nomade qui promet éternellement de se ranger, qui rêve de devenir sédentaire mais qui doit toujours repartir parce que le nomadisme est la seule manière de cadrer cet immense territoire, donc de le penser. Et à son tour, le territoire marque et pense le nomade, ce qui est pour moi une idée d'un ordre. Au Québec, il existe un imaginaire western très nostalgique qui émeut secrètement des gens qui n'oseraient jamais avouer cette émotion. Ils tombent des nues lorsqu'on leur dit que la musique western est la plus populaire (la plus achetée) au Québec. Pour moi, Vigneault, par exemple, est un chanteur western, et Galatée est une héroïne western.

Laurin M., 1987 : 5

Passons à présent à la seconde héroïne western, à Delphine Laurier, dont l'itinéraire psycho-géographique semble être aussi, sinon plus, embrouillé que le précédent. La vie de cette vraie *déserteuse* chevronnée « était entièrement fondée sur l'imprécision et l'oscillation, sur l'indécision et l'hésitation, et, avant tout sur les histoires qu'elle se racontait » (*RMF* : 10). Delphine en avait surtout une qui la rendait « exaspérante, désespérante, destructrice » (*ibidem* : 13). Traumatisée par le passé, la femme « se mettait à emprunter des méandres dont elle ne disait rien, des dédales obscurs [...] » (*ibidem*). C'est pourquoi il est nécessaire de distinguer dans son périple deux axes temporels qui se superposent en recoupant sa vie en deux périodes, celle de la tragédie d'autrefois et celle du présent effervescent.

I. La tragédie d'autrefois :

1. La promenade **en canot rouge** et l'atmosphère calme avant le drame.
2. Delphine, victime d'un incident : elle est violée en présence de son fils, Luc.
3. Delphine se change en bourreau et elle se venge en heurtant un jeune homme dans la route du parc de la Vérendrye.

dont elle était enduite » (*LpsG* : 241). En effet, le mari de Galatée la peint en blanc et d'après la vieille tradition celui ou celle qui voulait survivre devait se peindre en blanc.

⁴⁷ L'exergue à l'épilogue de *La passion selon Galatée* emploie l'expression « idée d'un ordre western » (*LpsG* : 230).

II. Le présent effervescent :

1. Le grand périple de Delphine, rapporté avec un excès de précision par Luc, récapitule encore une fois la mouvance spatiale de l'héroïne qui est métaphore de sa fugacité émotionnelle et sentimentale : « Elle est d'abord allée à **Montmorency** près de **Québec** donner une immersion de français. Le samedi, elle est rentrée, je ne l'ai pas vue, elle est aussitôt partie en **Afrique**, à la demande et aux frais de Lorne, chercher Lenny malade, si gravement malade qu'elle l'a ramené à **Montréal via Paris**, elle est repartie pour la **Floride** toujours avec Lenny, un Lenny moribond, un Lenny que tu n'aurais pas reconnu, un Lenny que je crois mort depuis une semaine et un jour en fait, ai-je été clair » (*RMF* : 216). Cette tournée presque « artistique » comme celle de Galatée permet à Delphine de se mesurer avec la mission à accomplir, à se rapprocher de la mort et se réconcilier avec la mort de son amant.
2. Le lieu de refuge retrouvé dans la villa construite par Lenny : « Depuis qu'ils étaient arrivés à la **villa**, après avoir eu repéré où était **le nord**, Delphine n'avait pas voulu sortir plus loin que sur le chemin des Cimes [...]. Elle ne croyait pas être jamais venue ici, elle ne reconnaissait pas ce paysage, cette rivière ou ce fleuve, elle n'avait pas voulu savoir » (*RMF* : 234). Ce lieu magique pour Delphine se trouve dans les environs **de la rivière des Outaouais** et à une heure de voyage en voiture d'Ottawa. Elle y travaille, prépare ses encres, *La Suite H*, à travers laquelle elle remonte au passé de ses ancêtres. Elle fait la connaissance avec Jean Saint-Onge alias le Trickster⁴⁸ qui l'aide à résoudre ses énigmes personnelles.
3. L'excursion en deux **canots rouges au Lac du Poisson Blanc, dans les Montagnes-Noires**. La rencontre à quatre : Delphine, Lorne, Luc et le Trickster. La mère avoue devant son fils, ainsi que devant les autres, son passé douloureux, ce qui facilite le vrai rapprochement et la réconciliation. La scène finale renvoie à la scène de l'ouverture.

Passons à présent à d'autres éléments liés inséparablement à la mouvance spatiale, à ce nouveau nomadisme et qui soulignent implicitement l'exigence intérieure de l'héroïne qui la pousse à faire des fugues. Toutes les héroïnes jacobiniennes sont amatrices des voitures, de la vitesse et des autoroutes.

Delphine va forcément prendre la 20 au lieu de la 40 comme je lui ai recommandé de le faire ; parce qu'elle déteste traverser l'échangeur de Trois-Rivières qui lui donne toujours l'impression de perdre un temps qu'elle ne rattrapera jamais ; et parce qu'elle veut à tout prix arriver à Montréal la première. Nous sommes tous comme elle, sur la route, nous voulons toujours être le premier arrivé et avoir doublé tous les autres pour atteindre la tête du peloton que nous imaginons, que nous créons, mais elle est comme ça encore

⁴⁸ Voir le sous-chapitre intitulé *Les métamorphoses du Trickster dans « Rouge, mère et fils »*.

plus que nous tous, elle conduit en assoiffée de vengeance, elle paraît savourer sa vengeance à chaque fois qu'elle prend la tête de peloton sur l'autoroute.

RMF : 12

Dans *Laura Laur*, nous trouvons également les éléments précis du monde des autoroutes comme le pont Champlain, les rues Peel, de Maisonneuve, de la Cathédrale, la Cinquante-cinquième Avenue ou avenue Lachine, la 20 vers Québec. Les trains ou les voyages en train s'insèrent dans le même champ lexical de la mouvance. Soulignons encore la forme par excellence labyrinthique des routes, autoroutes et des trains qui constituent des lieux de passage, qui restent toujours entre deux points ou dimensions physiquement et psychiquement écartés. Nous mentionnons dans l'ordre chronologique les romans où apparaissent les voyages en train qui symbolisent l'évolution intérieure des protagonistes : un aller-retour pour Toronto de Gala (*LpsG* : 118 et 151), le voyage onirique de Marie Cholet (*LO* : 129—146) et le deuxième chapitre dans *Fugueuses*, intitulé *Borigine*, relate longuement un double périple d'Émilie Saint-Arnaud (*F* : 69—103). Le dernier roman de Jacob mérite en particulier notre commentaire vu la dualité de l'expérience du voyage vécue par la protagoniste. Émilie, souffrant de « ses évanouissements, qui étaient bien le fruit de son propre travail de scénarisation » (*F* : 75), se décide à délaisser sa famille et à faire la première fugue de sa vie pour rejoindre son amant, François.

Une fois le pont franchi, lorsque le train eut atteint sa pleine vitesse, Émilie ferma les yeux et s'attacha à découvrir le schéma rythmique créé par le roulement du train et les joints des rails. Un à cinq, deux fois ; un à cinq et quart, trois fois ; un à trois, une fois ; pause, inspire, retiens le souffle, lâche évacue le souffle lentement. Elle compta jusqu'à treize, treize ans, l'âge de Nathe. Au bout de l'expiration, Émilie tendit plus relâcha le diaphragme comme elle avait appris à le faire à l'époque où elle dansait, et elle laissa sa bague glisser de son doigt jusqu'au fond de son sac. Elle pouvait tout avouer. Elle n'allait pas à Borigine, elle n'irait jamais à Borigine, elle avait annulé Borigine, elle prenait le large, elle désertait, quel cinéma !

F : 69

Le mouvement monotone du train et la contemplation des paysages fuyants facilitent le retour en arrière, aux souvenirs troublants du passé de la passagère. Émilie revit le premier voyage en train de 1978 lorsqu'elle a quitté sa maison familiale à Aiguebelle avec Stéphanie pour aller à Québec et y commencer son éducation au collège. Le passage d'Aiguebelle à Québec revêt une valeur symbolique du voyage d'initiation qui exprime le passage de l'ancien au nouveau, de vieux litiges à une relative liberté, de l'innocence à la sexualité, de l'adolescence à l'âge de la conscience. La romancière met en valeur la dualité de l'expérience du voyage du sujet féminin en présentant deux fugues paral-

lèles : l'une bien réelle et ancrée dans l'espace géographique et la seconde stockée dans la mémoire de l'âme brisée et de l'intérieur éclaté en plusieurs moi.

La figure de la fugueuse et de la nomade de Jacob s'insère directement, comme on a pu l'observer, dans l'imaginaire québécois et plus précisément dans le roman de la route ainsi que dans le roman de la ville. Certains traits et règles de ces deux derniers genres se superposent mutuellement en ouvrant bien des nouvelles possibilités de la description des personnages féminins. Les romans de Suzanne Jacob sont loin de rendre hommage au thème de l'« américanité » en évoquant des aventures au sein de grands espaces géographiques. La fugueuse jacobienne est une grande nomade, rarement une voyageuse, qui se déplace un peu partout en laissant des traces dans l'espace cosmopolite et labyrinthique, en Amérique, au Québec, en Afrique et en Europe. L'avion, les trains, les voitures constituent une partie intégrale de la vie de la fugueuse. Elle s'en sert pour *aller voir ailleurs* mais elle ne s'y identifie aucunement comme c'est le cas des personnages du roman de la route. Les fugues et périples innombrables, synonymes du cheminement personnel, sont l'expression de la désintégration intérieure ainsi que de la solitude congénitale de la fugueuse nomade. Toutefois elles constituent un bon témoignage de sa forte individualité et du mouvement de rupture qu'elles incarnent.

2.2.3. La femme artiste

Malgré le côté labyrinthique et nomade exprimé fortement dans le portrait moral en question, on peut discerner une seule constante psychique immuable de la protagoniste fugueuse. Les penchants à la création artistique, les goûts littéraires, la sensibilité ou même l'hypersensibilité librement épanchée, les soucis altruistes de donner, de transmettre quelque chose à l'autre, bref les valeurs esthétiques et humaines soudent la personnalité éparpillée de la fugueuse en constituant son trait dominant. Toutes les fugueuses jacobiennes déploient leur énergie indomptable dans des professions libres. Ces métiers accentuent à l'unisson l'art de la parole et du mot. Marie Cholet est une avocate combative qui travaille depuis dix ans au palais de justice à Montréal. « Dotée d'une intelligence qui ne cesse de [vous] émouvoir » (*LO* : 116), la jeune femme vise sans cesse la perfection dans sa mission de défendre les criminels et non pas les victimes de terribles injustices. « Professionnellement parfaite, dix sur dix, médaille d'or » (*ibidem* : 117), elle gagne « ce fameux procès Chaillé » (*ibidem* : 119) de la mère infanticide et devient « l'avocate à la une » (*ibidem* : 156). Pourtant l'histoire tragique de la fillette noyée n'est pas l'une des nombreuses

victoires qu'elle annote avec satisfaction dans son agenda. Le drame de l'enfant la bouleverse au plus profond d'elle-même et canalise les cauchemars d'autrefois. La confrontation douloureuse que Marie Cholet doit subir à la suite de la rencontre avec Florence Chaillé la force à devenir une nouvelle Marie, ce que nous avons déjà montré au niveau onomastique, et à assumer la plus difficile plaidoirie envers soi-même, dont il sera question dans la quatrième partie concernant les doubles et le dédoublement des personnages.

Les héroïnes de *Rouge, mère et fils*, Delphine Laurier et des *Fugueuses*, Fabienne Dumont, connaissent également l'importance de la parole et la force de l'érudition. Toutes les deux sont institutrices⁴⁹. Fabienne enseigne à l'Université tandis que Delphine a des cours « d'immersion de français avec un groupe de jeunes anglophones » (*RMF* : 7). L'enseignante se veut aussi peintre. *La Suite H* est le titre de l'une des encres qu'elle entreprend de créer après un long silence. Son œuvre doit se composer de plusieurs dessins dont les titres comprendront un *H* muet : Écho, Ethnie, Hôtel, Khmer, Hiver (*RMF* : 227). Nous apprenons plus loin la genèse de ce projet :

L'idée des *H* muet, lui était venue de son grand-père maternel qui s'appelait Edmond Mathieu, Mathieu avec un *H*, qui avait décidé, à sa majorité [...] qu'il en avait assez et il avait fait les démarches et il avait obtenu de changer son nom pour Matieu sans *H* sur tous ses papiers.

RMF : 228

Nous nous accordons avec l'hypothèse de Doris G. Eibl selon laquelle l'ensemble du projet de *Rouge, mère et fils* gravite autour de la question du *H* muet, donc de l'Histoire ou des histoires muettes qui restent à dire, à écrire (E i b l D.G., 2004 : 109). Le grand thème, celui de raconter son ou ses histoires qui font partie de l'homme, de sa vie, de son héritage, réapparaît implicitement à travers la création artistique de l'héroïne de *Rouge*... Selon le critique, « une des questions principales du roman serait donc de savoir comment il faut procéder pour donner une voix à ces histoires muettes, comment écrire ou peindre à partir du silence, comment réécrire, soit témoigner des *H* muets, comment dire, écrire et peindre ce qui en 'reste' et nous inquiète » (ibidem). Les activités professionnelles de Maude s'attachent à la passion de Delphine. Maude consacre la plupart de son temps à dessiner :

⁴⁹ Il faut aussi insérer dans ce cercle d'institutrices un personnage secondaire qui apparaît dans *Fugueuses* et y joue un rôle ambigu. Catherine Piano, dont le nom appartenant au champ lexical de la musique (« [...] non pas Pia-no, mais Pi-a-no, douceur et doucement, sourdine et pédale douce, trente ans [...] » *F* : 50) incarne les dimensions charmeuses et terrifiantes, déprave Nathe Saint-Arnaud. Officiellement, elle est propriétaire d'une librairie d'occasion, d'un club de lecture et donne des cours de français aux immigrants.

Maude faisait psycho. Elle est bien placée pour le savoir : réussir ou rater sa sortie. Elle est mal placée pour le savoir : abandonner la thèse au printemps de l'année de la thèse et se mettre à jouer dans les pétales de pruniers, se mettre à dessiner le plan de paulownias dans la ville, rire.

M : 13

Les dessins constituent la meilleure forme d'expression de l'être pour son auteure. Laurence, une riche propriétaire, le confirme en avouant : « Je ne peux plus me permettre la moindre brèche par laquelle Maude pourrait venir nous exploser à la figure. Les dessins en sont une » (M : 101). Maude, d'ailleurs comme Delphine, met toute son énergie et ses talents dans les œuvres artistiques qui extériorisent implicitement bien des histoires secrètes. « Personnage langoureux et artiste, elle représente un genre de réalité primitive qui attire les gens, récapitule Janet M. Paterson. Dans une certaine mesure, cette Maude mystérieuse rappelle le mouvement de contre-culture des années soixante où la marginalité et les fantasmes d'une 'autre vie' étaient valorisées » (P a t e r s o n J.M., 1989 : 29).

Passons à présent aux *alter ego* de Jacob chanteuse : les deux héroïnes qui tirent des profits de la beauté et de la force enchanteresse de leur voix. Gala avoue dans *La passion selon Galatée*, à une de ses camarades, qu'elle écrit des chansons et les chante (LpsG : 79). Elle traverse l'Amérique et les pays d'Europe et donne de nombreux concerts pendant lesquels elle subjugué le public. L'héroïne dans *Wells* est aussi chanteuse bien que sa profession joue un rôle secondaire. Sa voix est dotée du même charme et suscite la même fascination que celle de Gala. Jacob a présenté dans ce roman une scène qui est devenue une scène modèle de la séduction dont les variantes se dessinent dans d'autres textes. Il est question de la rencontre de la chanteuse avec sa belle-sœur qui se laisse séduire en participant activement au spectacle de musique. Nous analyserons en détail les enjeux de la mise en scène de la séduction dans la quatrième partie de cette étude. Une remarque mérite d'être retenue. *Wells* constitue l'un des textes les plus musicaux de Jacob où le thème de la musique structure tous les éléments morphologiques du récit. La vie des jumeaux, personnages principaux du roman, est orchestrée par des partitions musicales. La musique les accompagne dès leur conception, pendant leur enfance et leur adolescence jusqu'à leur âge adulte. Ce grand thème du roman est associé à la mère qui est à l'origine de tout. C'est elle qui porte ses enfants dans le ventre « où la musique faisait vibrer l'os sacré » (W : 62), qui leur apprend à écouter et lire des partitions :

Chaque jour, du jour que nous avons pu tenir assis, notre mère nous a assis face au piano pour que nous écoutions. Pendant que les autres enfants étrangers passaient des heures assis devant un téléviseur à écouter et à regarder vivre des étrangers, nous passions des heures assis face à un piano demi-

queue à regarder et à écouter la musique que nous adressait notre mère qui était une beauté.

W : 21

On peut comparer la musique à une forme d'héritage que la mère lègue à ses enfants qui le portent au plus profond d'eux-mêmes. La jumelle est devenue chanteuse comme nous l'avons déjà mentionné. La musique classique apparaît dans le moment important de la vie du jumeau comme celui de la mort du père ou encore celui de la rencontre, au bout de vingt ans, avec sa sœur. La *Missa Sanctae* de Joseph Haydn dirigée par Michel Corboz, et surtout la voix du ténor Charles Daniels, secondent les réflexions et les méditations du jeune homme et permettent de revivre sa relation avec sa sœur, avec ses parents, de repenser à son itinéraire familial qui s'enchevêtre dans l'histoire archaïque et actuelle du monde :

Ça y est, le *Credo* est commencé, Charles Daniels se recueille, condense dans son souffle les deux mille ans de passion, de ferveur, de doute, de découragement, d'effondrement, puis d'espoir, rechute, *crucifix*, que cette histoire de fils de Dieu a soulevés. Ses cordes vocales vont me faire entendre ces deux mille ans de péripéties. [...] Charles Daniels, qui entend lui aussi la souffrance de la terre, c'est cela que j'entends, la guerre et le chant, le chant et la guerre, les voix bombardées par la guerre, les voix pleines de boue et de blessures, le sang, puis le silence entre deux attaques : *Et incarnatus est*, [...].

W : 56

De la musique avant toute chose, pouvons-nous répéter après Verlaine pour portraiturer la fugueuse jacobienne. Il y a la musique chantée, contemplée et exécutée qui tisse l'épaisseur psychique des femmes protagonistes de Jacob. Nathe Saint-Arnaud suit des « cours de violon chez la Boismenu » (*F* : 27), Marie Cholet fait des gammes et des arpèges au piano et joue « un impromptu de Schubert » (*LO* : 207) pour évacuer sa tristesse et dans les moments de désarroi psychique. Galatée a appris « à l'âge de huit ans à déchiffrer des partitions » (*LpsG* : 30—31). Elle suit avec curiosité la partition jouée par l'une des ses copines.

Mireille voulait nous faire entendre la troisième *Gymnopédie*. [...] Elle s'est mise à jouer au piano. C'était plus émouvant de voir Mireille au piano parce qu'elle donnait l'impression de devoir s'envoler, alors que lorsqu'elle ancrerait son violon dans son cou, elle s'envolait vraiment.

LpsG : 30

Le motif de la musique est un fameux thème qui apparaît dans différentes époques littéraires. Parmi les multiples significations de ce thème, nous vou-

drions distinguer celle qui associe la musique à la fluidité. Cette dernière dit l'écoulement continu du temps, le passage, la fuite et le mouvement continu. Ainsi, se dessine une correspondance entre les penchants musicaux des fugueuses et leur tendance à fuir, à être ailleurs, à dépasser les frontières du connu et du possible. La musicalité qui traverse leur être devient un trait déterminant de leur psychisme.

Outre l'exercice et le travail de la voix, les héroïnes jacobiniennes s'entraînent à exercer leur corps. La danse comme la natation développent le moindre muscle du corps en sculptant harmonieusement toute la silhouette. Aucune des héroïnes de danseuses que l'on trouve dans l'œuvre romanesque de Jacob n'est motivée à pratiquer la danse afin de plaire aux autres, avant tout aux hommes. Elles ne le font même pas juste pour elles-mêmes, pour garder par exemple le plus longtemps possible la fermeté de leur corps. La danse dans le roman jacobin ne déclenche pas de valeurs positives. Pour la jeune Émilie Dumont, la danse, comme nous l'avons déjà montré dans le chapitre précédent, sert de prétexte pour éviter les exigences paternelles et se réfugier dans l'exercice acharné du corps. La figure de la danseuse dans les romans de Jacob renvoie toujours à l'image de la jeune femme ou de la fille opprimée par la loi parentale et par le poids de la tradition familiale trop lourd à assumer. Tel est le cas de Florence Chaillé dans *L'Obéissance*. Florence travaille comme danseuse nue dans le bar L'Exquis de Gustave Rhéaume, ce qui lui permet d'économiser un peu d'argent et surtout d'échapper à l'emprise navrante de sa mère (Yvonne) et de son père. En épousant Hubert Chaillé elle souhaite se libérer une fois pour toutes des cauchemars de l'adolescence. Jacob décrit non sans ironie le harcèlement mêlé de l'espérance de la jeune femme au seuil d'une nouvelle vie :

Ils allaient disparaître pour toujours, le Gustave Rhéaume qui ne l'a jamais eue et qui ne l'aurait jamais, ni lui ni aucun des autres qui avaient essayé de se la faire au bar L'Exquis, disparaître aussi le père et la mère Gouin, ses patrons, lui dentiste, elle psychologue, leurs trois enfants, leurs trois chats, leurs deux chiens, le hamster, le serin, les litières, merci, et Yvonne, son mauvais sort, façon de parler, et son père, pour ne pas le nommer.

LO : 41

La vie de la jeune mariée change à peine. Désintégrée, insatisfaite et souffrant à l'excès, elle ne résout pas le problème de son passé traumatisant. Florence tombe par conséquent dans les pièges du mariage auxquels appartiennent l'amour, la sexualité et la maternité. Bien que Florence soit devenue la femme d'Hubert, elle n'a pas perdu son statut de danseuse nue. Il faut bien articuler l'évolution professionnelle de l'héroïne. Florence a cessé d'être une danseuse anonyme du bar pour être traitée comme danseuse privée de son mari.

— Viens, viens dans la chambre. Tu vas danser ! Tu as assez dansé pour les autres, c'est à mon tour maintenant !

Il s'emportait, il s'excitait, il commandait. Il la voulait comme à L'Exquis, les seins nus, pour lui tout seul. Qu'elle lui fasse voir. Florence tenta de secouer l'engourdissement qui l'embaillottait. Elle sautilla, les seins nus pour son mari.

— Réveille, réveille donc !

Un train hurla dans le soir. La pluie se mit à tomber. Florence voulut se couvrir. Hubert n'avait pas fini de lui regarder les seins. Il y avait une menace dans sa voix.

— Ça ne va pas, supplia Florence.

Hubert crut qu'elle lui résistait. Il fallait lui montrer. Il lui montra. Neuf mois plus tard, Florence accouchait d'un garçon, Rémi. Onze mois après Rémi, ce fut Alice.

LO : 68—69

Le personnage de Florence est un personnage de transition. La femme privée et publique à la fois précède et annonce d'autres héroïnes qui s'occupent plus ou moins consciemment de l'exercice bien particulier du corps (la prostitution) en en tirant cette fois-ci un certain plaisir. Nous trouverons dans cette lignée Flore Cocon, Laura Laur (et d'autres personnages épisodiques du roman), Stéphanie Dumont (*Fugueuses*). En ce qui concerne Flore, la description onomastique confirme cette tendance qui habite l'héroïne et qui la pousse à se donner aux autres (l'exhibitionnisme de Flore pendant le vernissage). Mais nous voudrions encore attirer l'attention sur un autre aspect du dévouement qui entre en jeu si l'on travaille dans un restaurant. Flore Cocon représente une héritière littéraire de Florentine Lacasse, l'héroïne de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Elle incarne le personnage de la serveuse qui possède une place remarquable, presque une histoire dans la littérature québécoise. Il faut absolument mettre en valeur l'originalité de cette création de Suzanne Jacob. Le métier de la serveuse, au fond monotone et mécanique, fait ressortir le côté amusant et un peu loufoque de la jeune femme : « Flore prenait des soupes, trouvait l'équilibre des bols, poussait la porte avec l'épaule. Elle s'amusait, absorbée par le jeu des additions, des minutages, des steaks à sortir au bon moment [...] » (FC : 36) ainsi que son savoir-faire professionnel et philosophique à la fois : « Flore avait choisi de servir aux tables des humains, et le moins souvent possible, de s'asseoir à ces tables » (FC : 34). Ou encore ceci : « La serveuse rôde, c'est son rôle. On la prend parfois à témoin, parfois à partie. Sur commande, elle devient visible ou invisible » (FC : 37). S'il est vrai que l'on décrypte bien des fonctions de ce métier il n'en est moins vrai qu'il serait difficile d'y retrouver au fond des tendances artistiques. Par contre, la serveuse elle-même, comme en témoigne son portrait physique, est une beauté, un objet d'art qui inspire, qui bouleverse et qui subjugué⁵⁰.

⁵⁰ Voir les sous-chapitres précédents : *Les descriptions définies*, *La séductrice*.

L'acte artistique quel qu'il soit amène la fugueuse à dépasser les frontières du réel, du palpable et du circonscrit. Il la libère du passé, du présent, de ses émotions tonitruantes. Il lui permet de se projeter vers un ailleurs et de le vivre en toute authenticité. C'est non sans raison que les héroïnes jacobiennes s'adonnent passionnément à la création artistique. Suzanne Jacob y attache également une grande importance. Elle exprime dans un essai sa vision de l'art :

Une des fonctions de l'art au sein des sociétés humaines est de permettre à chaque individu, alors qu'il a enraciné son existence dans une convention de réalité suffisamment stable pour pouvoir y assurer sa survie, de percevoir que cette convention de réalité qui le régit est une version des choses, est cette version des choses qui donne au monde et à lui-même une lisibilité, mais que cette version pourrait tout aussi bien en être une autre. L'art accomplit sa fonction en proposant des versions, des fictions diversifiées du monde, d'autres organisations, d'autres matrices de perception, d'autres synthèses, d'autres images globales, d'autres intuitions, plus ou moins conformes aux fictions dominantes. Cette diversité des versions donne à voir les espaces du possible, du non-advenu, du renouveau, des mutations, des métamorphoses, du mouvement, du souffle, de la régénération, c'est-à-dire ouvre les espaces où nous pouvons continuer à naître.

J a c o b S., 2002 : 36—37

En extrapolant partiellement, soulignons encore une fois les mots de l'essayiste que l'art, la peinture, l'écriture et autres créations artistiques incarnent ce mouvement, ce souffle qui fait découvrir d'autres dimensions de l'être et autres espaces où se réaliser mais qui nécessite une liberté totale sans limite ni entrave dans l'acte créateur. L'impératif de la liberté malgré tout et contre tout constitue l'un des traits principaux de la fugueuse inscrite dans de multiples portraits éclatés.

Nous arrivons enfin au terme de notre relecture paradigmatique de l'être des personnages énigmatiques de l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob. Nous avons pris en considération les parallèles et les analogies, les répétitions et la gradation des traits, des actes et des situations dans lesquels apparaissent les protagonistes féminins. En classifiant et hiérarchisant les signes récurrents et les marques-étiquettes du personnage, nous sommes parvenue à déchiffrer et à décrire dans une certaine mesure sa nature secrète et à distinguer les lignes majeures qui redisent sa fugacité. Entreprendre de présenter le « portrait global » ou l'*hyper-description* (M i r a u x J.-Ph., 2005 : 61) de la fugueuse serait faire fausse route et contredirait la fugacité même. Nous espérons et croyons néanmoins avoir retrouvé, assemblé et joint une pièce à l'autre du jeu des puzzles sans connaître néanmoins l'image d'origine secrètement gardée par Suzanne Jacob ou plus précisément enfermée dans son imagination sans bornes. Les portraits physiques et psychiques des héroïnes jacobiennes sont le plus souvent

fragmentaires et éclatés mais il en découle quelques lignes majeures et, de temps en temps, grossies qui confirment nos constatations du chapitre précédent. Nous avons une idée générale des prosopographies de la fugueuse qui ont pour trait commun sa beauté remarquable et la tenue en désordre et éclectique (portrait vestimentaire) qui échappent aux caractérisations et aux définitions. Tout est coloré en rouge qui peut être provoquant et / ou qui redit les secrets des histoires tragiques d'autrefois. Nous avons distingué plusieurs traits des éthopées composés dans l'écriture blanche qui confirment à maintes reprises la condition labyrinthique des protagonistes de Jacob. La fugueuse est labyrinthique puisque son for intérieur est éclaté et se compose de plusieurs facettes et d'innombrables scrabbles incomplets. La fugueuse est labyrinthique puisque enfermée dans des couloirs sinueux des autoroutes, des trains, des chemins qui l'amènent au centre « sédentaire ». Pourtant le nomadisme moderne exprime le mieux cette exigence impérative d'être en mouvement, de marcher vers un ailleurs, de se déplacer et de dépasser toutes les frontières du possible. Nous arrivons ainsi au point commun qui récapitule tous les traits et caractéristiques des portraits précédents en scellant leur éclatement. La fugueuse jacobienne restera toujours la femme de la **Zone Libre** qui est synonyme de la figure de la révolte. Cette dénomination qui apparaît dans le dernier roman de Jacob résume et synthétise l'être de toute fugueuse, qu'elle soit une célibataire déclarée ou une épouse et mère de plusieurs enfants⁵¹.

Les héroïnes révoltées de Suzanne Jacob nous font penser à celles qui peuplent les romans de Marguerite Duras. Rappelons ce que nous avons déjà dit que Suzanne Jacob vouait tout un culte de vénération à l'œuvre durassienne. En effet, certaines affinités et correspondances thématiques et personnologiques se laissent découvrir, comme la désintégration de la personnalité, la folie, les transgressions de toutes sortes. Prenons en considération Anne Desbaresdes (*Moderato cantabile*) qui s'oppose aux conventions sociales de la classe bourgeoise tandis que Claire Lannes (*L'Amante anglaise*) ne s'arrête même pas devant le pire des actes, celui du meurtre. La fugueuse révoltée annonce une autre caractéristique synonymique que Suzanne Jacob a présentée dans une interview de presse. La romancière y qualifie Laura Laur de **délinquante** « pas au sens de la loi, mais au sens de ce qui rejette la pensée, le dogme, l'orthodoxie, la science aussi. Laura Laur sait bien que ce qui fait évoluer les choses ce sont les

⁵¹ F : 95—96. Stéphanie en s'adressant à sa sœur, Émilie divise les personnes en deux groupes : Zone Libre et Zone Occupée. La Zone Libre brave la peur généralement comprise : « Tu es prête à ne plus respirer pendant les huit heures que va durer le voyage, et pendant les huit années qui vont suivre, et prête à devenir une Z.O. foutue, qui mourra sans avoir jamais respiré librement l'air de ce monde, qui ne sera jamais sentie chez elle dans le monde, qui n'aura jamais eu d'autre destin que d'éviter ce qu'elle imagine être le pire, c'est-à-dire survivre à un viol, avoir survécu à un viol, est-ce que tu me suis ? Carole et moi, on a choisi de mettre un terme à cette emprise de la peur sur nous et on a fondé notre clan ».

actes délinquants » (S a i n t - J a c q u e s M., 1983 : 25). Gilles parle de la délinquance, à la fin du roman dont elle est l'héroïne, en la comparant à l'aérodynamisme : « La délinquance est un genre d'aérodynamisme [...]. Les avions et les fusées sont des objets délinquants, [...] ! Ils défient la loi de la pesanteur, ils désobéissent » (*LL* : 164). Doris G. Eibl extrapole judicieusement cette qualification en soulignant le rapport étroit entre les deux notions. « Cette image de l'aérodynamisme associée à la délinquance me paraît particulièrement pertinente, puisqu'elle évoque l'envol, le vol au double sens du mot [...]. La délinquance serait donc un acte de désobéissance face à ce qui rive les personnages à des structures d'être et de pensée qui les empêchent de se reconnaître et de se projeter dans l'avenir » (E i b l D.G., 2007 : 175). La fugueuse jacobienne s'avère délinquante, donc **désobéissante** « aux lois, aux promesses, aux contrats et aux ententes » (*LL* : 165). Suzanne Jacob souligne dans son essai *Écrire, comment pourquoi* le refus de ses héroïnes de jouer le jeu auquel elles cherchent à se soustraire. Flore Cocon, Laura Laur, Galatée et Maude « sont chacune un *être-en-train-d'écrire* qui s'isole, qui rompt avec les évidences du consensus, qui ne semble jamais parvenir à intégrer les manières, les façons, les habitudes, les raisonnements, la logique du monde où il passe. **Étrangères**. Si elles sont familières, elles le sont trop. Si elles pénètrent dans une intimité, elles l'outrepassent et y deviennent encore plus étrangères. Elles semblent devoir toujours tout renégocier, même au cœur du rire, de la santé, de la jouissance » (J a c o b S., 2002 : 53). Toutes proportions gardées, allons plus loin dans des dénominations de l'être de la fugueuse. En observant les différents modes d'être au féminin aux niveaux linguistique⁵², social, psychologique, sexuel nous sommes amenée à qualifier l'héroïne jacobienne de **transgresseur**. Affranchie, libérée, indépendante, la fugueuse de Jacob n'est plus le lieu privilégié de la censure et de l'interdit. Elle ose braver les tabous et les interdits sociaux comme elle dépasse les frontières géographiques. La fugueuse est l'incarnation de la liberté dans laquelle elle se perd comme ses prototypes labyrinthiques.

Finalement, nous pouvons conclure nos interprétations analytiques des portraits éclatés ainsi que du chapitre consacré à l'étude onomastique. La femme de la Zone Libre, délinquante, désobéissante, étrangère et transgresseur, ces dénominations que l'on pourrait encore multiplier témoignent le mieux de l'être fugitif, donc insaisissable et évanescent de l'héroïne jacobienne.

⁵² Joubert L., 1998 : 44—45 : « Dans le roman *Flore Cocon* de Suzanne Jacob, par exemple, le recours aux mots vulgaires met en relief le côté ludique du texte et donne à penser que l'auteure emploie ces mots avec une distance qui moque l'utilisation de ces mêmes termes par les hommes ».

Quatrième partie

Les aventures avec le double

La première personne du singulier se fiche de la grammaire et vit au pluriel la plus grande partie de sa vie. Est-ce qu'il ne faut pas être obligatoirement deux pour se percevoir unique.

Cady P., Jacob S., 2007 : 13

La présentation de la particularité de l'*être* de la fugueuse jacobienne nous permet de nous occuper de l'étude de l'*effet-personnel*. Vincent Jouve a clairement exposé les enjeux de cette notion dans son principal ouvrage qui nous sert de référence. Le personnage y est considéré premièrement comme *pion narratif* qui « est le support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque » (Jouve V., 1992 : 93). Lire un récit, c'est tenter d'identifier les actions et de discerner le cours d'événements qui remodelent et restructurent le personnage, c'est tenter de prévoir son parcours et son évolution. L'étude des règles préétablies des genres romanesques, des scénarios communs, des références intertextuelles et des rôles thématiques laisse au lecteur la possibilité d'anticiper l'évolution de la trame romanesque, de reconnaître l'identité (psychologique et / ou sociale) des personnages et de délimiter leur mystère. Au *pion narratif* se joint le *pion herméneutique* (ibidem : 100—101). Comme l'herméneutique suppose la prise en compte de l'idéologie, dans ce deuxième temps, le lecteur doit déchiffrer le sens du personnage et les valeurs qu'on lui attribue¹.

Pour évaluer le marquage idéologique du personnage il faut avoir recours, entre autres, aux *savoir-faire*, *savoir-dire*, *savoir-vivre* et au *savoir-jouir* dont nous développerons les significations au cours de nos analyses. Les relectures multiples de l'œuvre jacobienne nous ont permis de constater qu'elle déploie dans toute sa profondeur et sa largeur le thème du double. L'étude des romans de Jacob dans la perspective thématique du double laisse découvrir et, de temps à autre, pronostiquer le déroulement de certains romans. La prise de conscience de la signification et des enjeux de ce *topos* contribue dans une grande mesure à catégoriser des personnages d'après leur expérience avec le double, à saisir leur sens, bref à mettre en relief l'esthétique de l'œuvre jacobienne.

Le double est une notion multidimensionnelle. Il apparaît au centre de nombreuses études et des recherches littéraires, philosophiques, psychologiques et

¹ Le critique rappelle que « l'herméneutique renvoie à la construction du sens et l'idéologie à l'attribution des valeurs » (Jouve V., 1992 : 101).

psychiatriques. Le double serait un des thèmes littéraires par excellence dont les ramifications se font voir dans des textes aussi bien anciens que modernes. Ses origines remontent aux légendes et aux mythes antiques. Toutefois, le problème de la dualité s'impose avec une acuité surprenante au XIX^{ème} siècle. Les pratiques de l'exorcisme, du magnétisme, de l'hypnotisme mettent en évidence la conception dualiste de la psyché. Il existe de riches fonds documentaires qui décrivent des cas de dissociation de la personnalité ou de personnalités multiples. Les travaux de Freud ont contribué à confirmer le modèle dualiste de l'esprit qui se fonde sur le conscient et l'inconscient. Max Dessoir, qui se range dans la lignée de Freud, parle de la conscience inférieure qui se manifeste dans les rêves et qui est responsable du dédoublement de la personnalité. Au XX^{ème} siècle, s'affirme l'idée de la complexité de l'esprit, plus particulièrement de sa dualité. Elle offre bien des prolongements dans les théories psychanalytiques. Il faut mentionner les plus importantes et intéressantes manifestations de la notion de double dans les recherches de Freud (la notion d'*Unheimliche*²), de Jacques Lacan (le stade du miroir³), André Green (la crainte de la mort liée au double devient aspiration à la mort⁴), Carl Gustav Jung (les notions telles que : persona-anima, Moi-Soi, Moi-inconscient, Moi-ombre⁵). Dans la même lignée thématique se place l'interprétation d'Otto Rank qui en 1914, dans *Don Juan et le double*, reliait la figure du double avec l'étude de la personnalité des auteurs, des mythes et des traditions mythologiques⁶. Ces théories ainsi que bien d'autres⁷ ont suffisamment enrichi le domaine littéraire pour que le thème du double y fleurisse dans toutes ses formes, dont les représentations les plus inattendues ne cessent de nous surprendre. Il est nécessaire d'expliquer les deux aspects capitaux du thème du double qui se sont déjà manifestés dans les réflexions précédentes. Nous proposons de faire clairement la distinction entre le dédoublement et le double pour caractériser pertinemment l'un comme l'autre. Pierre Brunel attire l'attention sur l'étude de Robert Rogers qui fait la distinction entre le double objectif (deux personnes) et subjectif (*divided self*)⁸. Pierre Jourde et Paolo Tortonese ont préparé un excellent ouvrage-guide de la question qui récapitule toutes les conceptions littéraires du double. Les auteurs de *Visages du double...* reprennent les notions de Rogers en les précisant et les complétant. Ils affirment que « l'autre, celui qui est en trop, la douteuse compagnie, peut se manifester physiquement ou psychiquement » (J o u r d e P.,

² Freud S., 1985 : 236.

³ Lacan J., 1966 : 91.

⁴ Green A., 1984.

⁵ Jung C.G., 1989.

⁶ Rank O., 1973 : 41—57. C'est une intéressante étude qui montre différentes formes de double et de dédoublement dans la littérature, la mythologie et l'ethnologie.

⁷ Nous pensons surtout aux études de Girard R. (1972) et Rosset C. (1976).

⁸ Brunel P., 1988 : 495.

Tortonese P., 1996 : 92). Dans le premier groupe apparaît le double qui se manifeste physiquement, donc les sosies, les jumeaux, l'autoscopie qu'ils appellent les *doubles externes*. Le deuxième groupe comprend des manifestations psychiques comme les personnalités multiples ou de possession qui sont désignées comme des *doubles internes* (ibidem).

Le dédoublement, ou apparition d'un double intérieur, se laisse observer le mieux dans la psychiatrie pathologique. L'être atteint de l'hystérie est capable de présenter des aspects des personnalités différentes ou de réclamer des identités multiples. Il est même possible dans ce cas de parler du détriplement de la personnalité. Plus complexes et plus alambiquées, comme on l'a dit, sont les manifestations du double interne dans la littérature. Les auteurs de *Visages du double...* expliquent que

le personnage confronté à son double, ou qui éprouve le sentiment d'une scission intérieure, se trouve face à la question du principe d'union, ou de l'articulation en lui de deux instances, le sujet et l'objet. Se voir à l'identique, c'est aussi comprendre de manière saisissante que l'on existe en dehors de soi. C'est un arrachement : comment puis-je à la fois exister sous le regard des autres, dans le monde objectif, et être celui qui, conditionnant cette existence, ne saurait s'y identifier pleinement ? Mais si je ne suis pas l'objet des autres, qui suis-je ? où mon moi-sujet et mon moi-objet se relient-ils ?

ibidem

Cette douloureuse prise de conscience de la fragmentation du moi et de l'existence de plusieurs exigences intérieures se laisse voir le mieux dans le romantisme. Le héros romantique extrêmement sensible confronte ses aspirations idéalistes avec le monde d'où jaillit un profond et insurmontable conflit. En tâchant de s'élancer au-delà de ses limites mortelles, il demeure tiraillé entre le moi idéal et son double, le moi bien piètre qui porte les signes du réel. La lutte continuelle entre le moi désiré et le moi social peut conduire à la destruction totale de l'être comme le montre *Le Double* (1846), la nouvelle de Dostoïevski : Goliadkine, assailli par d'innombrables démultiplications de son être, finit dans la folie⁹. Le processus morbide du dédoublement est un des poncifs de la littérature fantastique. Magdalena Wandzioch explique clairement dans son étude

⁹ Nous voudrions rappeler encore une nouvelle écrite par Robert Louis Stevenson intitulée *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* (1886) qui contribue à ébranler un peu plus la « forteresse de l'identité ». Le texte de Stevenson constitue une manifestation excellente du dédoublement de la personnalité où *je* est bel et bien un *autre*. « Un autre à la fois diabolisé, — comme l'exigent encore les conventions de l'époque —, et ancré dans un état inorganique de l'être, en deçà de toute articulation langagière, là où l'humain est renvoyé à l'horreur absolue de la chose sans nom, destin que la littérature moderne tente désespérément de conjurer » (<http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=36446&nref=BI00912>, consulté le 20 avril 2008).

consacrée aux nouvelles fantastiques au XIX^{ème} siècle que « les cas cliniques de dédoublement de la personnalité, qui se trouvent transposés dans plusieurs contes de G. de Maupassant illustrent d'une manière exemplaire les tendances de l'époque et touchent aux intérêts scientifiques du moment. L'angoisse de l'Autre, qui habite en nous et peu à peu domine notre raison et notre personnalité, nous expulse de nous-mêmes, devient le thème majeur et prédominant du conteur » (W a n d z i o c h M., 2001 : 148—149). Jourde et Tortonese associent également le thème de l'ombre, des reflets, des portraits, de la perte de l'âme au dédoublement des personnages. « Le pacte diabolique, expliquent-ils, lorsqu'il intervient dans les histoires de doubles, apparaît comme la sanction définitive de cette réification : récupérer son ombre fugueuse en échange de son âme est évidemment un marché de dupes. Perdre son âme, c'est devenir définitivement cette chose dont l'ombre donne un aperçu et comme une menace » (J o u r d e P., T o r t o n e s e P., 1996 : 93). Carl Francis Keppler assemble dans son étude les opinions de la critique qui attache toujours le double interne à un côté sombre de la personnalité. Les désignations diffèrent d'après les théoriciens. Otto Rank parle du moi narcissique, mortel et primitif-irrationnel. Wilhelm Kraus mentionne le moi fini, rationnel et relatif. Robert Rogers se basant sur les idées psychanalytiques de Freud exhibe le moi œdipien. Masao Miyoshi propose le moi historiquement déchiré (ibidem : 86). Il découle de ces essais de définition que le double interne repose dans la plupart des cas sur le conflit du sujet avec lui-même.

Le double externe possède un riche champ de synonymie. Sosie, êtres antagonistes et réciproques, personnages de substitution, de remplacement, de transfert, d'emprunt, êtres masqués en constituent des preuves suffisantes d'exemplification. Yves Pelicier synthétise bien les caractéristiques qui sont propres au double. Le critique détermine d'abord que « le double n'est pas vraiment identique mais il est semblable. C'est une image presque parfaite de son modèle mais doté d'une vie propre allant jusqu'à l'antagonisme » (P e l i c i e r Y., 1990 : 165). Il distingue ensuite trois types de liens qui unissent le personnage et son double. Le premier, le double symbiotique, est inséparable de son original. Si l'un meurt, l'autre le poursuit instinctivement. Le double sympathique représente le deuxième type de relation. Les sentiments de l'un ont une résonance chez l'autre. Nous avons affaire dans le dernier cas avec le double « syngnostique ». L'un hante la conscience de l'autre. Pelicier distingue encore les trois figures de relations qui s'établissent entre l'être original et son double. La relation amicale et réconfortante en est la première et la plus rare où le double est proche de la vigilance divine et de la bonté incommensurable de l'ange gardien. Le double apparaît plus souvent comme un être « indifférent, voire dédaigneux et un peu moqueur » (ibidem : 168). La troisième relation, la plus fréquente, montre l'hostilité, la malveillance, le désir de persécution du double.

Michel Guiomar, en cherchant également à décrire l'essence de la figure du double, à saisir ses aspects premiers, propose un autre classement. Selon lui, nous avons affaire au double physique, au double psychique, au double affectif. Les doubles physiques « surgissent, dans les œuvres, à des moments où les problèmes inconscients, refoulés, reviennent ; ils y sont la cristallisation, hors de l'inconscient en conflit, d'êtres virtuels possibles. Ils surgissent dans des moments de désarroi, d'incertitude, de remords à apaiser, de justification à apporter à soi-même... en un mot dans des climats crépusculaires » (Guiomar M., 1988 : 290). Les doubles psychiques sont considérés comme « des personnages banals, semblant ne vivre que par eux-mêmes jusqu'au moment où ils se révèlent des doubles psychiques d'un Autre, exactement à la fois parallèle et contradictoire lors de circonstances perturbantes du psychisme » (ibidem : 291). La dernière catégorie met en valeur la relation de sympathie qui lie l'être original au double. Guiomar parle même d'une « sympathie — dans l'acception première et extrême du mot, [...] une sympathie par laquelle un être se reconnaît passagèrement en un autre sans antagonisme ni interprétation hallucinatoire » (ibidem : 294). Cela dit, entre les deux êtres s'établit un équilibre profond qui constitue le deuxième aspect du double affectif. La substitution, le remplacement d'un être par un autre est le dernier qui caractérise cette catégorie. Nous empruntons volontiers au critique l'exemple d'*Iphigénie* de Racine qui constituera dans la suite de nos analyses l'une des capitales sources de référence. Le personnage d'Ériphile dans cette pièce représente un double affectif d'Iphigénie. Elle la remplace en acceptant de mourir à sa place par un acte qui « implique une sympathie extrême poussée jusqu'au don de soi, une équivalence ontologique qui satisfait les Grecs et les dieux et qui assure le bien-fondé de la substitution » (ibidem : 295). Pour résumer les relations entre les trois types de doubles, Michel Guiomar explique que « les Doubles physiques se voient en opposition, les Doubles psychiques se ressentent comme une convergence et [...] les Doubles affectifs se reconnaissent en parallélisme ou mieux en prolongement. Ces derniers suivent les mêmes chemins, l'être créé allant généralement plus loin, transgressant des limites que le personnage-témoin ne franchit pas. Ainsi tous les personnages de substitution, de transfert, etc., sont des doubles affectifs » (ibidem).

La figure du double, comme nous avons pu le remarquer, revêt des dénominations diverses, qui recouvrent des significations et des fonctions bien particulières. Il existe des doubles objectifs et subjectifs ou, autrement dit, des doubles externes et internes. Jourde et Tortonese établissent la même distinction en employant le terme du dédoublement externe (le *Doppelgänger*) et celui du dédoublement interne (la possession). Quelles que soient les dénominations, il est indéniable que la figure du double reste un thème bien prisé au XX^{ème} siècle. Selon Pierre Brunel, l'actualité du mythe du double dans la littérature moderne vient du fait qu'il est devenu une « figure privilégiée de l'hétérogène »

(Brunel P., 1988 : 497) qui excelle à peindre le manque d'identité. La figure de l'hétérogène qui appelle celle de l'hétéroclite se conjuguent à profusion dans bien des littératures mais elles trouvent une portée particulière dans de nombreuses études philosophiques, mythocritiques et psychologiques dans le Québec contemporain. Le problème du sens de l'identité nationale apparaît au centre de fréquentes analyses sociologiques où le thème du double s'impose avec acuité. Léon Dion explique que

l'identité du moi collectif, comme celle du moi individuel, passe d'abord par la perception qu'on se fait de l'autre. Or, les sources d'altérité du moi québécois sont multiples. On peut dire des Québécois qu'ils ont eu une vive conscience de l'altérité — qu'ils la vivent encore — au point où ils ont craint et craignent peut-être toujours de s'y dissoudre, c'est-à-dire de se perdre dans ces autres qu'ils détestent et admirent tout à la fois.

Dion L., 1987 : 65

La peur du double qui est la peur de l'autre, de l'étranger, est peut-être l'expression des origines hétérogènes de la nation canadienne-française. Le Québécois contemporain témoigne d'un sentiment confus et ambigu, mêlé à de l'admiration et à de la haine envers la France et l'Amérique. Sans réduire trop le double au discours identitaire, nous passons à une compréhension plus symbolique de l'altérité qui concerne le questionnement humain. La figure de l'hétérogène exprime la désunion et l'éclatement de l'homme moderne dans toutes ses dimensions. Le double « est devenu inséparable de la question du sujet, de la conception moderne de la personne. Il s'est "psychologisé", "individualisé". Dans un monde où la différence mesure le sens et la valeur, la répétition, la réplique, l'identité perturbent d'autant plus fortement » (Jourde P., Tortonese P., 1996 : 12). Fort intéressantes sont les créations littéraires de nombreux auteurs québécois qui touchent à la thématique du double dans sa dimension psychologique. Nous trouvons toute une orchestration du double dans *Les Fous de Bassan*¹⁰ d'Anne Hébert. Plusieurs personnages se ressemblent physiquement et psychologiquement (Pam et Pat sont des jumelles identiques, Nora et Olivia sont des cousines très proches), ou alors ils sont dédoublés intérieurement (comme le pasteur Nicolas Jones). Jaap Lintvelt affirme dans son ouvrage sur le narratif que le double dans *Les Fous de Bassan* peut « être envisagé comme une figure de l'inceste dans ce milieu fermé » (Lintvelt J., 2000 : 164), soit le village de Griffin Creek.

Le thème du double se manifeste également dans les textes de Francine Noël (*Maryse*¹¹, *Babel prise deux ou nous avons tous découvert l'Amérique*¹²),

¹⁰ Hébert A., 1982.

¹¹ Noël F., 1994.

¹² Noël F., 1990. V. Raoul explique que « le vol, associé au double et au choix du Même ou de l'Autre, est aussi central dans *Babel, prise deux* de Francine Noël, dont le titre indique éga-

Marie-Sissi Labrèche (*Borderline*¹³) et Monique Larue (*Les Faux Fuyants*¹⁴), Madeleine Monette (*Le double suspect*¹⁵). Un autre aspect du double réapparaît chez les auteurs de la Révolution tranquille. Le thème du double se trouve singulièrement exploité dans *Les têtes à Papineau*, roman de Jacques Godbout qui raconte l'histoire d'un enfant bicéphale, en qui l'on a reconnu la condition particulière du Québec dans le Canada¹⁶. *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin constitue toute une orchestration sur le thème du double. Le romancier parle par le biais du passé de son personnage, P.X. Magnant, du héros national du Canada français que fut Louis-Joseph Papineau. Ce fervent nationaliste, un remarquable homme politique, a semé les idées et les valeurs républicaines qui furent à l'origine de la Rébellion des Patriotes de 1837—1838. Au début des soulèvements, il s'est réfugié aux États-Unis pour revenir plus tard mais comme collaborateur du nouveau gouvernement conjoint. Pour Aquin, Papineau incarne le symbole même du double, du personnage à l'identité de héros et de traître. « Papineau semble en effet incarner l'agent double parce que, selon Aquin, il travaille simultanément pour le Québec et pour le fédéral »¹⁷. Le double réapparaît dans *Trou de mémoire* également sur le plan des personnages (où les doubles masculins se confrontent avec leurs doubles féminins), des thèmes et de la narration.

Comme d'autres romanciers québécois contemporains, Suzanne Jacob donne de multiples versions de doubles psychologisés pour rendre intelligible le drame de l'identité. La fiction de Jacob représente le côté personnel, presque intime du double qui dit le manque de l'identité ou l'identité éclopée et labyrinthique. Cette idée s'exprime d'un côté par la scission et les sinuosités intérieures au cœur de la fugueuse, de l'autre, par la peur ou le désir de l'autre qui reflète le non-dit et le non-avoué. Le double dans la fiction de Jacob est toujours enfermé dans le cadre de la famille qui devient le synonyme des règles conformistes figées par la société. Le mythe du double commande l'économie des récits jacobiens et la dynamique de ses nombreux personnages.

Notre étude du thème du double comprend quatre parties. La première veut résoudre l'énigme de la pluralité du romanesque jacobien. Nous entreprenons ensuite de montrer certains piliers de la construction complexe et plurielle des

lement une reprise : un dédoublement qui peut être la même chose ou quelque chose de meilleur, de plus perfectionné. Il s'agit d'un effort pour monter vers le ciel — la construction de la Tour de Babel —, associé ici au vol d'Icare. Ces deux essais afin de surmonter la distance entre les Uns et les Autres se sont terminés par un échec, mais il s'agit ici d'une nouvelle tentative à travers l'écriture de "faire le pont entre deux cultures" (ÇB, p. 27) c'est-à-dire entre les Québécois et les autres, et entre la femme et l'homme » (R a o u l V., 1996 : 51).

¹³ Labrèche M.-S., 2000.

¹⁴ Larue M., 1982.

¹⁵ Monette M., 1996.

¹⁶ Godbout J., 1991.

¹⁷ Aquin H., 1993.

trois romans de Jacob sur lesquels se greffe le thème du double. Chacune des parties suivantes présentera successivement l'une des trois manifestations majeures du double qui structurent tout roman jacobien. Le dédoublement intérieur des personnages dont le dynamisme participe à la relation du bourreau et de la victime en sera le premier. Les chapitres suivants axés sur le thème du double objectif aborderont respectivement ses deux versions contradictoires : la figure mythologique du *trickster* qui exprime la peur de l'autre et le mythe des jumeaux qui dit explicitement le désir de l'autre.

1. La lecture plurielle des romans jacobiens ou comment gagner la partie d'échecs

Nous proposons de commencer par l'étude de procédés techniques et thématiques qui caractérisent certaines architectures romanesques de Jacob. Nous aborderons brièvement certains types de romans qui s'imbriquent dans les textes de Jacob. Tout d'abord, il faut souligner la *postmodernité* de l'œuvre jacobienne qui en constitue une part bien importante. Janet M. Paterson souligne à juste titre que le récit postmoderne est marqué par l'accumulation des procédés autoreprésentatifs, dont la mise en abyme, la métaphore scripturale et les réductions les plus complexes est le deuxième trait caractéristique de l'écriture postmoderne. La critique explique :

Sous la pulsion d'une forte surdétermination, la rupture emprunte des formes diverses (désordre spatio-temporel, achronologie, représentation fragmentaire des personnages, scission du « je » narratif) pour exprimer des sens multiples et variés de la lecture : rupture ontologique (Beckett), rupture politique (Hubert Aquin), rupture sociale et féminine (Nicole Brossard), rupture au niveau de la « représentation » (Robbe-Grillet). Souvent orientée vers une thématique particulière, la rupture fonctionne également de façon plus générale pour subvertir les notions classiques de clôture et de totalisation [...] la rupture s'oppose aux notions d'ordre et d'harmonie. Elle s'y oppose toutefois moins pour modifier les systèmes de représentation que pour exposer un impérialisme qui défend et qui neutralise d'autres modes de représentation. De cette manière, la rupture instaure un nouvel ordre du discours, elle instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture, elle instaure bref, l'ordre de l'hétérogène.

Paterson J.M., 1993 : 20

Il est clair que la logique postmoderne du remaniement, des transformations profondes restaure le doute entre le texte et le lecteur en exigeant de ce dernier une participation active et une lecture avisée¹⁸. Pourtant, nous tenons à citer

¹⁸ <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/cuentos/bastardi/litdeb2.html>, consulté le 28 avril 2008 : « Ces procédés sont employés dans un esprit à la fois de jeu et de contestation. Ils permettent au

l'opinion des auteurs de la plus récente *Histoire de la littérature québécoise*, qui soulignent la nouveauté de la forme et de la matière du roman contemporain, entre autres celui de notre romancière, mais qui ne nient pas entièrement les procédés plus traditionnels. Les exégètes expliquent que

typiquement contemporains, ces romans mettent en scène des individus en quête d'eux-mêmes à une époque où les repères semblent plus confus que jamais. La réalité quotidienne y est pleine d'énigmes, enveloppée dans une atmosphère inquiétante et saturée de références littéraires. C'est pourquoi cette fiction se caractérise à la fois par son désir de renouer avec le réel le plus ordinaire et par une très grande liberté formelle. Héritier du formalisme, mais aussi parfois de la contre-culture et du féminisme, l'auteur de ce roman tantôt réaliste, tantôt baroque, oublie rarement qu'il écrit d'abord et avant tout une fiction, un monde inventé. D'où son ludisme et son goût pour l'intertextualité. Mais ces jeux formels n'apparaissent plus comme des façons de briser le vieux moule romanesque, avec ses lourdes conventions réalistes. Au contraire, ce roman « postmoderne » cherche moins à rompre avec des modèles anciens qu'à s'ouvrir aux formes narratives les plus diverses, celles qui s'accordent avec le pluralisme contemporain et qui n'excluent pas un certain retour au réalisme traditionnel. Un tel élargissement du spectre permet de multiplier les niveaux de lecture, de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre la culture légitime et la culture triviale, entre l'originalité et l'imitation, entre le vrai et le faux.

Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E., 2007 : 552

Toutes proportions gardées des influences postmodernes, il faut constater que le roman jacobien se fonde sur quelques modèles des structures et des romans plus classiques que modernes. En premier lieu, nous voudrions mentionner le roman dit psychologique qui possède bien d'autres désignations, comme par exemple : le roman intérieur, le roman de l'aventure personnelle, le roman-passion ou le roman d'analyse. L'axiologie et certains thèmes du roman psychologique imprègnent considérablement les textes de l'écrivaine. Ces derniers se concentrent sur l'univers intérieur, les dilemmes personnels, bref la vie intime du personnage. Michel Bernard remarque que le roman psychologique dévoile « l'inadaptation fondamentale à une société en porte-à-faux, le pourrissement des consciences, l'impuissance à vivre à l'intérieur des structures sclérosées » (Bernard M., 1966 : 89). Les anciennes valeurs-refuges comme le repli sur le passé, la religion et la famille se transforment en structures scléro-

récit de montrer son fonctionnement, de briser l'illusion référentielle et de créer une distance — distance qui s'instaure entre le texte et ce qu'il représente, entre le texte et la réalité, entre le texte et le lecteur. En subvertissant de l'intérieur ce qu'elle conteste, la fiction postmoderne sort de la logique de l'opposition pure et simple — logique qui sous-tend la notion de Progrès — pour se placer dans une logique de remise en question : elle instaure le doute sur, dans et par le texte ».

sées dont les méfaits restent amplement dénoncés par les romanciers québécois (après 1950 : André Langevin, Robert Elie, Jean Filiatrault, Eugène Cloutier). Jacob n'attaque ni le passé mythique ni la religion. Ces deux principaux axes de la mentalité traditionnelle du Québec mille fois démythifiés et remis en question ne l'obsèdent pas. Par contre, le problème de la famille reste inlassablement actuel et continue à servir de cible à la plume accusatrice de Jacob. Dans son ouvrage d'histoire littéraire, Maurice Arguin met en lumière l'emprise traumatisante de la famille dans les lettres québécoises. Le critique explique que « le roman psychologique perçoit la famille comme une valeur négative, au même titre que la religion. La famille se pose comme lieu premier de l'aliénation, et de la domination idéologique exercée par la mère apparaît comme un premier obstacle à la vie de l'enfant » (Arguin M., 1989 : 131). Jacob critique aussi bien la mère que le père qui n'ont que peu en commun, comme nous l'avons déjà signalé, avec leur image traditionnelle. La romancière n'attaque pas ouvertement l'institution familiale dont l'importance reste indéniable dans son imaginaire. Par le biais des personnages déchirés, insatisfaits et fougueux, l'écrivaine dit l'impossibilité de vivre en famille, le poids de l'héritage accablant de la tradition familiale, les secrets inviolables qui traversent et troublent les générations suivantes. Nuance fondamentale. *Fugueuses*, le dernier roman de Jacob témoigne le mieux d'une étrange force de l'inconscient familial qui se manifeste dans de mystérieuses coïncidences transgénérationnelles.

La famille, le thème majeur du roman d'analyse, permet facilement de passer à la logique du roman familial dont les modalités s'avèrent lisibles dans les écrits de Jacob. Selon la définition du *Dictionnaire du littéraire*,

le roman familial se caractérise par un sujet, le récit de l'évolution d'une famille sur plusieurs générations, et un mode d'écriture réaliste. Il accorde une grande importance aux rites familiaux et à ce qui fait du clan une communauté que des rapports conflictuels hautement symboliques menacent.

Aron P., Saint-Jacques D., Viala A., 2002 : 528

Arlette Cousture avec sa populaire saga intitulée *Les Filles de Caleb* en présente une variante intéressante. L'écrivaine exalte les réussites des héros positifs, surtout des femmes. Il existe encore une autre conception du roman familial dont les enjeux ont été largement analysés et commentés par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*. À partir du texte de Freud, *Der Familienroman der Neurotiker*, où le psychanalyste a proposé la formule de « roman familial des névrosés », l'exégète développe l'hypothèse que les traces du scénario du roman familial sont présentes et détectables dans le domaine de la fiction. Selon Marthe Robert « le roman familial peut être défini comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la crois-

sance humaine telle que la détermine le “complexe d’Œdipe” » (Robert M., 1972 : 43). Elle établit plus loin un fort lien entre ce complexe et le roman :

Le complexe d’Œdipe étant un fait humain universel, il n’y a pas de fiction, pas de représentation, pas d’art de l’image qui n’en soit en quelque manière l’illustration voilée. En ce sens le roman n’est qu’un genre « œdipien » parmi d’autres, à ceci près pourtant — et pour la littérature ce n’est certes pas une différence négligeable — qu’au lieu de reproduire un phantasme brut selon les règles établies par un code artistique précis, il imite *un phantasme d’emblée romancé*, une ébauche de ce récit qui n’est pas seulement le réservoir inépuisable de ses futures histoires, mais l’unique convention dont il accepte la contrainte.

ibidem : 62—63

Rien de surprenant alors que la logique du roman familial soit à décrypter dans tout roman aussi bien antique¹⁹ que moderne. Les œuvres de Jacob se prêtent également à une telle interprétation. Nous nous limiterons à quelques investigations fragmentaires concernant la particularité de ce scénario. Dans le deuxième stade que Freud nomme le « stade sexuel », l’enfant apprend que *pater semper incertus est* tandis que la mère est *certissima*, ce qui fait que l’enfant se met à rêver de supprimer imaginativement le père pour réaliser ses fantasmes œdipiens. Ce scénario peut s’accomplir dans la relation incestueuse entre la mère et son fils. Hors relation, un tel cas est peu probable, d’après nos observations, du moins dans la fiction jacobienne. Reste à signaler la situation inverse qui se produit maintes fois dans le triangle familial décrit par la romancière : le fils est supplanté par la fille qui adresse ses sentiments plus à la mère qu’au père. Nous pouvons parler dans cette situation du complexe d’Œdipe inversé. Il apparaît tout de même que c’est plus l’amour-adoration ou l’attachement aveugle que le désir incestueux qui attache la fille à sa mère. La mère est l’objet d’amour que la fille poursuit constamment bien qu’elle ne l’atteigne que rarement. Jamais satisfaite, elle prête attention à d’autres femmes qui reflètent l’image de la mère. Une telle interprétation est à envisager ici puisqu’elle peut expliciter le thème des amours au féminin qui acquiert beaucoup d’importance dans l’imaginaire jacobien.

Le scénario du roman familial de Jacob nous permet de parler, cette fois-ci, de la composition musicale de la fugue. La fugue, comme l’on a dit, se manifeste sous la forme d’un thème omniprésent qui semble se poursuivre d’une manière sous-jacente dans la fiction jacobienne. Rappelons que la fugue est une composition polyphonique, à deux ou plusieurs voix, écrite selon le style et les procédés du contrepoint et fondé sur le principe de l’imitation, dans laquelle un thème principal apparaît alternativement et semble se fuir dans les différentes

¹⁹ Voir une étude intéressante de Pascal E., 1985 : 4—36.

voix. Relativement nombreuses sont les études littéraires qui se concentrent sur l'interprétation musicale ou psychomusicale de certaines œuvres²⁰. Dans le cas des romans jacobiens la composition de la fugue se laisserait dépister au moins à deux niveaux : narratif et descriptif. La narration dans ses textes n'est ni linéaire ni logique. Elle repose comme la plupart des récits postmodernes sur l'hétérogénéité et la récursivité de certains éléments. Stéphane Despatie écrit à propos de *Fugueuses* que « la narration, efficace et enlevante, arrive parfois comme une masse, "un peu comme quelqu'un qui parlerait en continu", ou comme un tissu complexe où l'on sent l'auteure autant que les personnages dans une courbepointe de niveaux de langage. Que tout cela tienne de manière parfaitement cohérente et soit parfaitement lisible, voire communicatif, relève de leur force » (Despatie S., 2005 : 16). Cette règle s'applique similairement aux romans précédents puisqu'ils sont issus de la même méthode de travail et de la conception de l'écriture qui prend le nom de l'*appareil narratif* dont nous avons déjà évoqué le fonctionnement complexe (*Les origines de l'imaginaire jacobien*). Suzanne Jacob attache une grande importance à évoquer la vie intérieure de ces personnages, à faire ressusciter ce mouvement imper-

²⁰ Nous attirons l'attention sur les études de Jarosz K., 1983 : 73—74 ; Arroyas F., 2001 : 63—70 ; Tremblay V.L., 1986 : 911—920 ; Nadeau A., 2005 : 65—75 ; Longre J.-P., 1994.

Nous nous référons encore aux deux articles de presse où les auteurs lient explicitement le dernier roman de Jacob à la fugue. Le premier, paru dans *Progrès-Dimanche* (2005 : « Un splendide roman qui envoûte le lecteur », le 25 septembre, p. B2), compare la structure de *Fugueuses* à la fugue : « Suzanne Jacob a relevé le défi formidable d'adopter cette forme elliptique pour nous plonger dans son récit. Une approche qui déboussole d'abord et qui demande d'oublier ses résistances. Une cadence, une rythmique s'impose par la répétition et le choix des mots. [...] Tous cherchent la cohésion malgré les agressions qui vont de l'inceste à la violence physique. Toutes ces charges broient, provoquent la révolte ou la fuite. Comment biffer les mensonges, plaquer des mots sur les blessures ? Dire donne du sens. Tous tentent de guérir des blessures. Les ailes se sont souvent fêlées dès les premiers pas dans la vie des adultes, ces prédateurs dangereux, surtout quand ils semblent inoffensifs. Des agressions, des violences, des abandons, des mutilations, des expériences qui broient l'âme. [...] Une écriture envoûtante, un souffle hypnotique qui vient chercher le lecteur. Un roman d'une force singulière qui demande des efforts et beaucoup d'abandon. Mais une fois dans cette prose luxuriante, une fois soulevés par ce souffle large, nous ne pouvons plus résister à cette écriture. L'art de Suzanne Jacob opère magnifiquement bien encore une fois ! ».

Gilles Marcotte évoque la même notion dans son article dont le titre se veut significatif : « Éloge de la fugue » (2005, *L'Actualité*, le 15 octobre, p. 97). Le critique associe à juste titre la difficulté de la lecture du roman à l'aspect fuyant de la fugue. Il en parle ainsi : « *Fugueuses*, le roman de Suzanne Jacob, est une sorte de forêt vierge dans laquelle vous risquez, lecteur de bonne volonté, de vous égarer. Après l'avoir lu une première fois il y a trois ou quatre jours, je viens d'y passer quelques heures pour tenter d'y trouver des repères, pour distinguer les personnages les uns des autres, pour deviner ce qui se passe entre eux. Je ne suis pas sûr d'avoir complètement réussi. Parce que la fugueuse en chef de ce roman, c'est Suzanne Jacob qui fuit comme la peste les accommodements habituels de la fiction au profit d'une vérité troublante, douloureuse, qui ne se révèle que par bribes ».

ceptible des pensées, des émotions, d'états d'âme les plus saugrenus et contradictoires qui les habitent. La romancière affirme :

Je me concentre sur l'intérieur. Au théâtre, on aborde les personnages soit du dehors, soit du dedans, ce qui constitue les deux grandes méthodes. Moi, j'aborde mes personnages à partir du dedans. J'explore donc toute leur organisation par l'écriture et ça y est, je suis dedans, j'explore leur jeu. À partir de là, je découvre le reste : comment ça marche, en quelle année nous sommes, etc. Je suis de la vieille méthode, c'est-à-dire que je ne fais pas de couper / coller. Pour éviter ça, je passe là aussi par l'intérieur, par le monologue intérieur, et c'est là que toutes les fenêtres s'ouvrent. C'est à partir des réflexions de chacun que le roman s'écrit, à partir de ce qui reste de chacun. En fait, c'est ça le livre : ce qui reste.

Despatie S., 2005 : 16

En effet, elle donne la priorité à « une polyphonie dans la tête » (Magny A., 2005 : A14) de ses personnages, à leur pensée qui définit le mieux leur mouvance intérieure, ce qui confirme d'ailleurs sa vision du roman. Elle précise que « dans la vie, il y a, à mon avis, plus d'action dans la pensée que dehors. L'action est donc intégrée aux pensées des personnages. Je trouve que c'est un roman d'action [*Fugueuses*], en ce sens que l'action a lieu dehors, mais le roman est toujours préparé par une activité qui est de l'ordre de la pensée. Les actes de mes personnages sont pris dans la pensée, ils existent dans une interaction entre la réalité et la pensée où il y a encore plus d'action, où les actions continuent d'interagir » (Despatie S., 2005 : 16).

La polyphonie narrative qui recouvre la polyphonie intérieure des personnages marque fortement le niveau descriptif des textes jacobins. Pour démontrer certains éléments de la composition de la fugue, nous ne voudrions souligner que l'aspect itératif qui se laisse décrypter dans la construction des personnages jacobins. La romancière compose son univers fictionnel avec, à la base, un modèle de personnages et de relations interpersonnelles qu'elle reproduit plusieurs fois, sinon chaque fois dans ses textes. Le principal axe de ce modèle se rapporte à la structure familiale et se fonde sur la relation conflictuelle : parents — enfants. Chacun des groupes qui participent à la dialectique du duel familial possède une structure inhérente qui se fonde sur les déclinaisons symétriques du même thème. Les enfants s'avèrent insatisfaits et assoiffés de la compréhension de leurs parents. Troublés par les souvenirs de l'enfance ou de l'adolescence, ils essaient de construire leur avenir, ce qui fait qu'ils sont amenés à réviser malgré eux leur passé. Une remarque importante : Jacob ne construit pas des parcours d'enfant unique. On trouve dans la plupart des cas deux enfants, un frère ou une sœur ou plusieurs et c'est toujours l'un d'eux, ou toute la famille qui est l'enjeu principal du conflit familial. Donnons ici quelques exemples.

Flore Cocon a une sœur. Laura Laur a deux frères : Jean, le cadet son adjuvant ; Serge, l'aîné son opposant. Galatée a une sœur cadette de deux ans, Titi, et apprend à l'âge de trente-six ans qu'elle a un demi-frère, Éric T. L'histoire de *L'Obéissance* se concentre sur Marie Cholet qui se souvient bien de ses frères qui ont subi les mêmes sévices qu'elle dans leur petite enfance. *Wells* constitue une manifestation parfaite de la communion entre la sœur et le frère qui sont de vrais jumeaux. *Rouge, mère et fils* qui raconte les péripéties de Luc Laurier, fils unique de Delphine, semble constituer une exception à la règle. Luc se veut affectivement attaché à Lenny, à peine plus âgé que lui et qu'il considère comme son frère adoptif. *Fugueuses* présente toute une orchestration des relations entre les frères et les sœurs comme le montre le schéma donné plus haut.

En ce qui concerne les parents, il faut noter quelques règles symétriques qui apparaissent dans le dessin de ces adversaires des enfants. Nos observations permettent de distinguer deux images contradictoires du père dans le roman jacobin. La première présente la conception classique du père telle qu'elle était connue dans le roman traditionnel québécois. L'homme est silencieusement présent au foyer, de temps en temps heureux de donner son salaire à la femme et voir sa progéniture. Autrement il reste effacé ou entièrement absent, émotionnellement et physiquement. Le père se trouve toujours ailleurs, en dehors de la famille. Dans cette lignée se trouvent les pères de Flore, de Galatée, de Maude et des jumeaux. La deuxième image du père, contredisant totalement celle du roman traditionnel québécois, s'avère plus moderne mais pas nouvelle. Elle montre un père instigateur, autoritaire, exigeant. Il exerce un contrôle total sur la famille. Malgré ses innombrables faiblesses humaines, il incarne la position de force, de domination, de perfection. Tyranniques, violents, volages, abusant des autres, tels sont les pères dans *Laura Laur*, *L'Obéissance*, *Rouge, mère et fils*, *Fugueuses*²¹.

Quant à la figure de la mère, il y en a également deux versions. La première, bien enracinée dans la littérature québécoise jusqu'aux années soixante-dix, présente une attitude de dépendance, une mère soumise entièrement à l'autorité du mari comme le sont Gertrude Laur, Yvonne Vézina, Florence Chaillé, la mère de Marie Cholet (*L'Obéissance*), Fabienne Dumont. La deuxième, plus fréquente dans la fiction jacobienne que la précédente, fait penser à une mère contrariée. D'un côté, elle semble plutôt équilibrée et débrouillarde, un peu une image bien modernisée de la « reine de foyer », de l'autre, elle est effacée psychiquement, tentant toutes sortes de fugues réelles et imagi-

²¹ À cette vision du père répond entre autres celles données par Yves Thériault dans sa pièce *Le marcheur : pièce en trois actes* (1982), par Claude-Henri Grignon avec son Séraphin (*Un homme et son péché*, 2008) et par Lori Saint-Martin dans la nouvelle éponyme de son recueil de nouvelles intitulé *Mon père la nuit* (1999).

naires. Citons ici la mère de Galatée, des jumeaux, Delphine, Fabienne Dumont, Stéphanie Dumont, Émilie Saint-Arnaud.

En somme, les différentes structures romanesques ainsi que la composition musicale jettent une nouvelle lumière sur l'œuvre romanesque de Jacob. Nous voudrions résumer ce point de nos réflexions avec le propos de Lori Saint-Martin qui constituera une conclusion synthétique. Nous avons déjà mentionné au début de notre thèse que le critique place l'œuvre de Jacob dans le courant métaféministe. Les romans métaféministes, comme l'explique Saint-Martin, touchent

par le biais de l'anecdotique, des questions et des préoccupations associées au féminisme : au sens très large, la place des femmes dans la culture, dans la société, dans la langue. De façon savante ou ludique, et par le biais de stratégies narratives fort variées [...], ces textes interrogent la part du féminin dans l'histoire, la littérature, la mythologie, la psychanalyse ; examinent le rapport mère—fille et les relations des femmes avec les hommes et entre elles ; font chavirer la mouvante frontière entre les sexes.

Saint-Martin L., 1994 : 241

La lecture en plusieurs niveaux des textes de l'écrivaine nous permet de mettre en valeur la richesse foisonnante de son œuvre. Un tel tissu de règles, de modèles, de structures préétablies inhérentes à des genres romanesques superposés aux textes de Jacob fait ressortir des modifications majeures, des nouveautés, des particularités qui composent la fiction originale. Il oriente considérablement l'interprétation de ses écrits en contribuant dans une grande mesure à éclairer mieux le thème du double et ses ramifications qui s'avèrent essentiels dans son imaginaire.

2. Les souffrances du dédoublement intérieur ou la dialectique du bourreau et de la victime

Le thème universel du bourreau et de la victime influence la composition de multiples œuvres littéraires. Il constitue par excellence un exemple du scénario commun. Vincent Jouve se sert fréquemment dans sa théorie sémio-pragmatique de cette notion de *scénario commun* qui se fonde sur la qualification du personnage, c'est-à-dire sur le *rôle thématique* qu'il accomplit. Philippe Hamon emprunte les termes de *rôle thématique* et de *rôle actantiel* au modèle sémiotique de Greimas. Il les applique par la suite dans son analyse sémiologique du personnage qui se compose de trois volets : l'*être* (commenté dans la partie précédente), le *faire* (rôle et fonctions) et l'*importance hiérarchique* (statut et valeur). Le *rôle thématique* et le *rôle actantiel* participent de la dialectique du *faire* du personnage. Le *rôle thématique* concerne

la composante thématique du niveau de *surface*. Il désigne l'acteur envisagé sur le plan figuratif, c'est-à-dire comme porteur d'un « sens ». Le rôle thématique renvoie ainsi à des catégories psychologiques (la femme infidèle, l'hypocrite, le lâche, etc.) ou sociales (le banquier, l'ouvrier, l'instituteur, etc.) qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu.

Jouve V., 1999 : 53

Les rôles thématiques pertinents pour la compréhension du roman et la qualification du personnage sont ceux qui tiennent des domaines d'action privilégiés par l'intrigue. La fréquence des actions les plus récurrentes dans l'œuvre intégrale, leur fonctionnalité (les actions les plus déterminantes) et leur synonymie nous ont permis de déceler dans la fiction jacobienne le rôle thématique du bourreau et de la victime.

Le thème du bourreau et de la victime possède les plus diverses expressions et manifestations. C'est un thème qui n'a rien perdu de son actualité et semble retrouver tout son acuité dans les temps modernes. Nombreux seraient des problèmes à indiquer, des différends internationaux politiques, diplomatiques et sociaux où se conjugue étrangement bien la dialectique du bourreau et de la vic-

time. D'innombrables manuels d'ordre psycho-pratique qui inondent les librairies et les bibliothèques touchent également ce problème important qui semble accaparer et troubler l'homme moderne. Au quotidien, le scénario du bourreau et de la victime, comme le décrivent Dolores Lamarre, Christel Petitcollin et bien d'autres, s'appuie sur la figure du sauveur, la troisième instance indispensable dans ce cercle vicieux²². Les recherches d'Éric Berne sur les jeux psychologiques mentionnaient déjà les différents rôles : le chat, la poire, le naïf. Stephan Karpman, en synthétisant ses expériences acquises, propose le triangle dramatique qui comporte les trois rôles complémentaires énoncés ci-dessus (Petitcollin Ch., 2006 : 27). Nous nous bornerons à l'étude de la relation dyadique qui enserre dans le cercle invisible de la dépendance le bourreau et la victime. Nous avons déjà souligné dans le premier chapitre la portée de la question de *rester dans l'humanité* qui constitue le point de départ de toute réflexion philosophique et axiologique de l'écrivaine qui préfigure la dialectique de la relation du bourreau et de la victime. Suzanne Jacob s'insurge dans son deuxième essai, *Écrire, comment pourquoi*, contre la violence dans le monde moderne. Elle consacre des pages inoubliables au jeu qui se déroule chaque jour, chaque minute, entre la victime et le bourreau dont les noms, parfois bien connus, parfois anonymes, changent selon le contexte et la culture.

Grâce aux pistes que l'essayiste transmet, nous développerons à présent quelques références intertextuelles. Elles permettent de comprendre les enjeux généraux de la relation du bourreau et de sa victime et d'exprimer, de mieux saisir la conception jacobienne qui empreint la plupart de ses romans.

Iphigénie

La légende d'Iphigénie possède bien des versions littéraires parmi lesquelles les plus connues se trouvent les tragédies d'Euripide (*Iphigénie à Aulis*, *Iphigénie en Tauride*), les tragédies de Racine et de Goethe²³. L'histoire d'Iphigénie incarne, comme l'affirme Jean-Michel Gliksohn « le drame de la raison d'État, de l'amour filial ou fraternel, de l'amitié sublime, de l'impossible distinction du

²² Lamarre D., 2002 ; Petitcollin Ch., 2006.

²³ Nous ne rapportons que la forme la plus simple et la plus connue de l'histoire de l'héroïne grecque. Pierre Grimal la résume ainsi : « Agamemnon (le père d'Iphigénie) avait encouru la colère d'Artémis, et la flotte achéenne était retenue à Aulis par un calme durable. Le devin Calchas, interrogé, répondit que la colère de la déesse ne pouvait être apaisée que si Agamemnon consentait à lui sacrifier sa fille Iphigénie, qui se trouvait alors, ainsi que sa mère, à Mycènes. Agamemnon s'y refusa d'abord, mais poussé par l'opinion générale, et surtout par Ménélas et Ulysse, il dut céder, fit venir sa fille sous prétexte de la fiancer à Achille, et la fit offrir par Calchas sur l'autel d'Artémis. Mais la déesse, au dernier moment, eut pitié de la jeune fille, et lui substitua une biche comme victime. Elle l'emmena en Tauride (dans la presqu'île de Crimée actuelle), où elle en fit sa prêtresse » (Grimal P., 1963 : 235—236).

cruel et du sacré » (Gliksohn J.-M., 1985 : 9). Toutes les versions s'accordent sur la nécessité du sacrifice à Aulis, l'épisode central, qui focalise le drame humain de la fille immolée par son père mis en marche par l'ordre divin. Le personnage mythologique d'Iphigénie et la dialectique de sa souffrance imprègnent grandement l'imaginaire jacobien. Dans ses romans se trouve tout un cortège de personnages féminins qui sont une transposition plus ou moins déguisée d'Iphigénie. Suzanne Jacob consacre également une place importante dans ses essais à la question de la victime. Elle en parle largement dans *Écrire, comment pourquoi*. Nous nous référons au *Bal des humains* où l'auteure relie étonnamment la figure d'Iphigénie à celle du Christ, dont il sera question dans la suite de nos réflexions sur l'intertextualité. L'essayiste profère :

Les figures de Préféré absolu sont rares comme la place qu'ils occupent. Le Christ est une des ces figures. Iphigénie est sa sœur rivale. Elle a hérité de toute l'injustice du monde, de toute sa souffrance, et on ne doit pas toucher à son héritage sans risquer de faire basculer la galaxie dans le chaos. D'autre part, né un peu plus tard, le Christ est son frère rival. La rivalité est leur plus fort lien. Bien qu'Iphigénie n'ait jamais été liée au corps mystique de son Frère, donc qu'elle n'ait pas connu d'inceste avec son frère, leur lien de rivalité paraît indéfectible. Iphigénie ne se gêne pas pour accuser le Christ d'avoir usurpé la place de la fille victime, de la fille préférée, immolée par le père. Dans l'histoire du monde, c'est la fille, selon Iphigénie, qui a toujours occupé, après le bouc, le daim, la biche ou la chèvre, la place de la victime, et encore aujourd'hui, où qu'on se trouve dans le monde, c'est encore la fille qui est sacrifiée, comme l'Israël biblique a été constamment sacrifié par un Dieu jaloux ; Israël, femme, fiancée, bien-aimée de celui qui adopte, élit et préfère.

Cady P., Jacob S., 2007 : 18

Isaac

L'épreuve d'Abraham est une fable sur l'homme de peu de foi²⁴. Elle présente de grands thèmes qui se répercutent dans l'itinéraire spirituel de ceux qui restent vigilants à la présence du divin. Tout y est, comme l'affirme Élie Wiesel dans ses réflexions,

l'angoisse de l'homme face à Dieu, sa quête de pureté et de signification, son déchirement entre la foi absolue et la justice absolue, entre le besoin d'obéir à Dieu et celui de lui désobéir, la soif de liberté et celle du sacrifice, le désir de justifier l'espoir ou le désespoir par la parole et le silence, la même parole et le même silence.

Wiesel E., 1975 : 69

²⁴ *La Bible*, 1988 : 1452—1453 (M 14, 22—33).

La figure d'Isaac se trouve à l'origine de nombreuses interprétations et réécritures²⁵ mais nous nous rapportons directement au récit biblique « austère et puissant » (ibidem) qui raconte non pas le sacrifice mais « la ligature » d'Isaac.

9 Lorsqu'ils furent arrivés au lieu que Dieu lui avait dit, Abraham y éleva un autel, et disposa des bûches. Il lia son fils Isaac, et le mit sur l'autel, par-dessus des bûches. **10** Abraham tendit la main pour prendre le couteau et immoler son fils. **11** Alors l'ange du Seigneur l'appela du ciel et cria : « Abraham ! Abraham ! » Il répondit : Me voici ! **12** Il reprit : « N'étends pas la main sur le jeune homme. Ne lui fais rien car maintenant je sais que tu crains Dieu, toi qui n'as pas épargné ton fils unique pour moi.

La Bible, 1988 : 42—43

Finalement, Isaac est un enfant tragique de la Bible dont le nom évoque le sourire ou le rire de Dieu. Selon Claudia Jullien « Isaac est d'abord, pour un lecteur ordinaire, celui qui subit le poids du Dieu et à qui son destin échappe » (Jullien C., 2003 : 258—259).

Jésus

Passons à la dernière référence intertextuelle qui correspond thématiquement à celles que nous venons d'évoquer qui en traduit l'essence. L'histoire la mieux connue au monde, qui a suscité et suscite encore de vives discussions dans les milieux les plus différents, se faufile dans la réflexion essayiste de Jacob. L'histoire du sacrifice du Christ, nous ne la rapporterons qu'à travers les propos de l'auteure elle-même :

Je repousse encore le moment de découvrir qu'il y a eu, au début du monde, une mise à mort qui a compté. Elle n'a pas eu lieu une seule fois. Elle a eu lieu chaque jour. Chaque jour elle a été recommencée. C'était une tragédie qui ne semblait jamais pouvoir épuiser le passé et un drame qui n'épuisait jamais l'avenir. Tout était traversé d'anciens et de nouveaux désirs de meurtre — pour mettre quelqu'un à mort, il faut bien qu'il y ait du désir de mettre à mort, non ? Et s'il y a du désir de mettre à mort, il doit bien y avoir quelque part du désir d'être mis à la mort une fois pour toutes et qu'on en finisse, oui ? Si je dis à l'enfant d'aller jouer dans le trafic, il faut forcément qu'il y ait du désir de mort des deux côtés puisqu'il y va — et, soi-disant pour mettre un terme à ces désirs de meurtre accumulés dans la foule, quelqu'un qui s'est sacrifié *chaque jour* sous la figure d'un supplicié, d'un troué sanguinolent qui

²⁵ Nous pensons surtout aux *Images* de Louise Bouchard (1989). La narratrice de ce roman se nomme Isaac. Voir aussi Saint-Martin L., 1997 : 242—251.

n'échappait jamais son dernier souffle, à qui il restait toujours un dernier souffle, et qui n'a pas cessé par la suite de se multiplier en une incessante exhibition de torturés et de suppliciés, et personne pour nous donner l'heure juste, personne pour fixer le jour et l'heure où ça se terminerait, pour finalement apprendre que ça ne se terminerait jamais, et que tu n'aurais jamais le choix qu'entre deux places, celle du bourreau ou celle de la victime, tour à tour.

Jacob S., 2002 : 51—52

L'histoire antique d'Iphigénie, le récit biblique de la tragédie d'Isaac ou encore celui du sacrifice du Christ possèdent bien des parallélismes qui méritent d'être soulignés. Dans chaque histoire il s'agit de la tragédie familiale qui se joue entre parents et enfants. Les derniers tiennent toujours le rôle de victime consentante, ce qui signifie que les parents se transforment en bourreaux car sans la victime consentante il n'existe plus de persécuteur. La victime est d'innocence virginale, incapable de sortir du piège ou de l'ordre des dieux ou de Dieu qui renforce sa passivité. Sans aucun instinct de vie, terrorisée, elle acquiesce et par son consentement le sort s'accomplit. Il s'agit dans toutes ces histoires de la victime sacrifiée. La notion de sacrifice met en relief la dynamique du conflit du bourreau et de la victime qui se joue toujours entre l'ordre divin et l'ordre humain, entre le sacré et le profane. C'est le divin qui commande la dynamique du bourreau et de la victime. Les pratiques sacrificielles humaines, comme en témoignent les textes ci-dessus, étaient connues dans la plus haute Antiquité, dans les religions païennes et chrétiennes. Iphigénie est remplacée par une biche ou par un ours, comme le rapportent d'autres sources (Grimal P., 1963 : 236), qui ont été offerts en sacrifice à la divinité Artémis. Un bélier retenu dans un buisson par les cornes (*Genèse* 22, 13) se substitue à Isaac qui aurait dû être immolé sur l'autel. La ligature d'Isaac constitue la préfiguration de la crucifixion du Christ. « Sur le mont Moriath, commente Wiesel, l'acte ne fut pas consommé : le père n'abandonna pas son fils, et sûrement pas à la mort. Telle est la distance entre Moriath et Golgotha » (Wiesel E., 1975 : 73). Le Christ devient par excellence la victime volontaire. Rappelons avec le propos de Houari Maïdi que

le sacré dans tous les mythes et rites se fonde sur un sacrifice humain primordial. De même que le sacrifice rituel substitue à la victime *originelle* une victime sacrificable qui devient *rituelle*, sur laquelle s'assouvit la violence purificatrice. Simultanément, ladite victime expiatoire et propitiatoire concentre sur elle tout le mauvais qui se détruit par sa propre destruction.

Maïdi H., 2003 : 23

Certes, nous connaissons à notre époque d'autres dimensions du sacrifice qui participent plutôt à l'économie du psychique que du sacré. Nous assistons à

l'effacement des frontières entre le sacré et le profane. Le sacrifice n'étant plus commandé par Dieu, s'il a lieu, il ne détermine que le niveau des relations *inter* et *intra personnelles*. Les rôles du bourreau et de la victime y restent inchangeables et interchangeable. L'histoire ancienne qu'elle soit antique ou biblique change de cadre mais elle demeure la même, plus intime. Chacun de nous est appelé à y jouer un rôle et le problème consiste à savoir quel personnage il faut incarner, le bourreau ou la victime. Suzanne Jacob, en réécrivant l'histoire du sacrifice de la victime émissaire, met en lumière les enjeux de la mise à mort dans les drames contemporains et l'ambiguïté des rôles à jouer. L'écrivaine récapitule :

[...] tu n'aurais jamais le choix qu'entre deux places, celle du bourreau ou celle de la victime, tour à tour. Il n'y aurait pas d'autre choix. Le destin serait de jouer sans fin à cette atroce chaise musicale à deux chaises. Tu te retrouverais, au gré du hasard, assise sur l'une ou sur l'autre chaise, celle du bourreau, celle de la victime.

Jacob S., 2002 : 52

Ces trois références intertextuelles ou ces trois récits au dénominateur commun que nous venons de commenter imprègnent incontestablement le tissu romanesque des textes de l'écrivaine. De prime abord, nombreuses sont les correspondances indiscutables qui apparaissent entre les histoires antiques-bibliques et la fiction plus intimiste de Jacob. Ce scénario commun se déroule toujours dans le cadre familial et décrit l'intensité du conflit des générations. Les rôles du bourreau et de la victime sont répartis entre les parents et les enfants. Il y a des Agamemnon têtus et farouches qui aspirent à immoler leurs filles sur l'autel de la Loi, des conventions, des tabous. Il y a également des Iphigénie, bien nourries d'une fausse affectivité, qui consentent à la parole du Père ou de la Mère. Pourtant rien n'est si clair ni évident dans la fiction jacobienne puisque Iphigénie n'est pas toujours la victime consentante. Elle se change à l'occasion en Antigone, en celle qui ose dire non. En se révoltant, elle renverse la dynamique du bourreau et de la victime. Iphigénie révoltée ou Antigone commence ainsi à « jouer sans fin à cette atroce chaise musicale à deux chaises ». Elle se retrouve, « au gré du hasard, assise sur l'une ou sur l'autre chaise, celle du bourreau, celle de la victime ».

Pour présenter l'agencement dramatique du scénario commun du bourreau et de la victime dans l'œuvre jacobienne, nous entreprenons de commenter *L'Obéissance*. Ce roman traite avec une acuité foudroyante le problème de la violence familiale dont les méfaits restent toujours les mêmes malgré les temps et les lieux qui s'y profilent. L'étude précise de *L'Obéissance* permet de saisir la spécificité du fonctionnement du scénario commun et de distinguer les séquences thématiques qui se reproduisent dans les autres romans. Nous tenons à

explorer le statut de la victime dont les souffrances se présentent sous forme de dédoublements intérieurs, lesquels constituent une partie intégrale de la figure du double. L'étude de *L'Obéissance* nous permettra de présenter l'évolution intérieure de la victime dont l'acquiescement aveugle et sans restrictions mène à la révolte salvatrice.

Selon Lori Saint-Martin, *L'Obéissance* est « le roman de l'insoutenable » qui esquisse une « nouvelle écologie de rapports humains » (Saint-Martin L., 1999 : 98). Certes, il est question de l'écologie tout à fait originale et saisissante des relations tendues et compliquées entre les parents et les enfants. Jacob présente à différents niveaux le conflit entre des générations en allant directement au cœur de la violence inouïe et de la cruauté incommensurable qui font de la mère le bourreau de sa fille. L'article intitulé *Je voulais lui apprendre à obéir*, trouvé dans un journal en 1972 ou 1973, constitue un moment déclencheur qui incite la romancière à réagir au problème qui la préoccupait depuis un certain temps.

Ma façon de penser mes livres c'est chaque fois d'essayer de répondre à une question à laquelle tout le monde répond toujours des trucs tout faits qui ne m'éclairent pas. Là, je me suis demandé où, à quelle heure, comment et pourquoi on apprend tous à obéir, de quel apprentissage il s'agit, puisque l'obéissance, qui a conduit aux génocides de notre siècle, entre autres atrocités, est un apprentissage. Autrement dit, on apprend ça, participer à un génocide.

Saint-Martin L., Verduyn Ch., 1996 : 230—231

Nous trouvons dans *Écrire, comment pourquoi*, le deuxième essai de Suzanne Jacob, d'autres annotations qui soulignent la pérennité de l'obéissance humaine.

On m'a souvent demandé si j'avais lu les livres d'Alice Miller pour écrire *L'Obéissance*. Non, ni étudié. D'autres ont cru que je m'étais longuement documentée dans des livres de psychologie. Pourquoi ? *L'Obéissance* est une histoire qui a tout à voir avec du destin, avec du tragique, avec la mise à mort rituelle d'une victime aussi innocente que l'agneau ou Iphigénie. Non. Je n'avais fait qu'étudier Bateson et quelques autres, j'avais beaucoup circulé en métro, en bus, depuis pas mal d'années que j'étudiais l'obéissance sur le tas sans le savoir, depuis le début en fait, depuis toujours, le monde est un livre, et si je disais qu'il fallait étudier, c'était que je cherchais un peu rageusement à utiliser un mot qui rende compte d'une manière de lire [...].

Jacob S., 2002 : 31

Jacob nous présente sa manière de lire la tragédie ancienne ainsi que moderne dont l'intensité du conflit familial se répercute dans la composition complexe. On discerne dans *L'Obéissance* la structure de la fugue ainsi que le

jeu de miroirs propre au double et au dédoublement. Privé de la vision totalisante du narrateur omniscient, *L'Obéissance* s'exprime par la voix de plusieurs *je* narratifs. Le roman se compose de quatre parties. La première (*Dit Julie*) et la dernière (*Un requiem*) sont assumées par le *je* de Julie, amie de l'héroïne principale. La deuxième partie (*Un fait divers*) se présente comme une exception où la narration à la troisième personne permet de détacher ce récit des précédents et de le lire séparément. Jacob réécrit l'histoire de l'infanticide qu'elle a découverte dans le journal. Ce *fait divers* constitue le noyau du roman où cesse de battre le cœur d'une enfant et où bat continuellement le cœur d'une mère meurtrière dont la violence s'avère transmissible. La troisième partie est constituée de sept épisodes où il y a plusieurs *je* : ceux de Jean, de Marie et encore de Julie. La narration s'appuie sur les modes de répétition et de similitude. Le roman met en place, à travers les processus de reduplication, d'enchâssement ou de reflet, l'histoire du drame familial qui connaît les ramifications les plus diverses et où apparaissent toujours les mêmes personnages : le père, la mère et l'enfant. Ces histoires analogues et symétriques s'emboîtent les unes dans les autres. Partant du général pour aboutir au particulier, elles possèdent la composition des poupées gigognes qui ont une structure multiple, au moins double, et répétitive. Jacob dessine d'abord le cercle le plus étendu et le plus neutre du problème dans lequel s'enferment les histoires particulières qui, attachées les unes aux autres, se complètent ou s'expliquent en se redoublant mutuellement. Lori Saint-Martin parle également de la répétition et de la fragmentation comme deux procédés textuels, d'ailleurs poussés à leur paroxysme, qui « rendent tangibles les conséquences du refoulement de la subjectivité maternelle » (Saint-Martin L., 1999 : 99) et la violence accumulée. La critique souligne encore que la répétition est « le procédé qui en quelque sorte résiste à la violence tout en la réinscrivant sans cesse dans le récit » (ibidem : 100). La structure des poupées gigognes est à l'origine de multiples mises en abyme qui reproduisent le *spectacle de l'insoutenable* joué entre la mère et la fille, c'est-à-dire entre le bourreau et sa victime.

2.1. Alice Chaillé ou l'histoire d'Iphigénie

Au cœur de la tragédie fictionnelle dans *L'Obéissance* se trouve un fait divers qui raconte l'histoire d'une fillette acculée à la mort par sa mère. La naissance d'Alice ne prédisait aucunement sa mort dramatique. Alice, le deuxième enfant de Florence et d'Hubert, était surtout la fillette de sa mère. Elle était à l'origine d'un grand changement de la femme qui attendait inconsciemment son épanouissement maternel.

Elle la contemple comme si c'était elle-même qui venait d'arriver sur la terre avec une nouvelle chance. Elle se sent délivrée de tout ce qui pèse sur elle depuis le début de sa vie. C'est comme si, en naissant, sa fille avait eu raison de ce qui la cousait. Florence ne se sent plus seule : elle a quelqu'un à qui dire « je t'aime » cent fois sans reprendre son souffle.

LO : 70—71

Dotée et doublée de sa fille, la mère plus expansive se croit prête à gagner la bataille contre tous les hommes qui l'ont troublée (son père²⁶) et continuaient à le faire (son mari et son fils, Rémi²⁷). Mais la fille-complice dépasse sa mère par son impétuosité et sa vigueur enfantine. Et vient le temps du changement d'optique dans la conduite de Florence qui laisse tranquilles tous les hommes et se retourne contre celle qui lui ressemble le plus. Suzanne Jacob, en confrontant l'enthousiasme contagieux de la fillette et l'amertume de l'enfant réprimée que sa mère a été, accumule des traits significatifs qui offrent une étonnante efficacité descriptive.

Les deux femmes, la petite et la grande, se faisaient face en silence, retranschées l'une et l'autre derrière une peine d'amour privée d'expression, qui aurait pu s'appeler trahison, plus tard, beaucoup plus tard, si le temps leur avait été donné de nommer leur histoire. Mais le temps ne leur fut pas donné...

LO : 76

Le dialogue entre la mère et la fille s'avère impossible. La romancière installe le réseau des conflits entre les personnages, détermine la nature malsaine du lien mère / fille pour distribuer les rôles essentiels qui s'y jouent. Toutes deux entrent dans la dialectique du bourreau et de la victime. L'une comme l'autre s'apprêtent à la lutte taciturne et sans merci dont les stratégies changent d'après la fonction attribuée. Le personnage de la mère occupe le rôle du bourreau qui détient un pouvoir absolu sur sa victime. La fille devient victime et, de peur de ne pas être aimée, intensifie son obéissance. Suzanne Jacob tisse avec une précision extrême l'image de l'enfant traquée d'où surgit une vision monstrueuse de la maternité. La romancière en portraiturant l'obéissance du faible, de la victime innocente, peint la cruauté du fort, du tyran insatiable qui détient le pouvoir absolu d'aimer ou de rejeter. Elle rapporte tout un inventaire des conduites antirelationnelles porteuses de menaces, de pressions, de rejets divers ; ce sont là des situations pathologiques décrites et commentées maintes fois dans des ouvrages psychanalytiques. L'acquiescement de la victime aux

²⁶ LO : 42 : « Ce fut lui, justement, qui passa la tête par la portière de la limousine blanche de location et qui, soufflant sa fumée de cigarette dans le visage de Florence, lui dit : Es-tu changée en statue de sel ? Pour toute réponse, la jeune mariée de vingt ans [...] gifla son père ».

²⁷ LO : 70 : « C'est une complice qui arrive, une complice qui va effacer ce reproche flottant sur le visage des hommes, les hommes se résument pour elle à Hubert et à Rémi ».

exigences du bourreau en est une des preuves les plus évidentes. Rappelons que pour les psychanalystes l'identification au bourreau, autrement dit à l'agresseur, consiste en « l'intériorisation de la figure d'un agresseur qui se trouve ainsi participer à la construction des instances de personnalité de la victime, et notamment de son Surmoi » (Tisseron S., 2007 : 30). Serge Tisseron énumère trois possibles conduites lorsque l'agresseur est une fois installé à l'intérieur du sujet : « celui-ci peut s'identifier à son agresseur pour s'attaquer lui-même, il peut s'identifier à la victime qu'il a été en encourageant ses nouveaux interlocuteurs à devenir pour lui des agresseurs ; enfin, il peut s'identifier à cet agresseur pour agresser d'autres sujets » (ibidem). Nous avons affaire dans le roman de Jacob au premier cas. Le lecteur partage avec peine les souffrances et les efforts de la victime qui dans son amour gratuit s'identifie entièrement avec son bourreau. La petite Alice n'aspire qu'à plaire à celle qu'elle adore²⁸, c'est pourquoi elle enregistre le moindre mouvement de sa mère et réalise même le pire afin de pouvoir survivre. La fillette, qui est comme un morceau de cire où s'impriment les exigences de sa mère, subit avec une docilité exemplaire toutes sortes d'épreuves d'une sévérité exceptionnelle. Son acquiescement, propre à la dialectique du bourreau et de la victime, se manifeste à travers ses actes et ses paroles.

Pour pouvoir décrire la profondeur de la souffrance de l'enfant, nous nous concentrons à présent sur les critères en question, sur le *savoir-vivre*, le *savoir-faire* et le *savoir-dire*, qui constituent selon Vincent Jouve des outils importants dans le marquage idéologique du personnage. Jouve a emprunté ces notions à Philippe Hamon qu'il a largement commentées dans son célèbre *Texte et idéologie* (Hamon Ph., 1984 : 109—217). Hamon souligne que les points d'affleurement privilégiés de l'effet idéologie se définissent en texte

comme points de discours, mises au point (techniques), points de vues et points d'honneur, ces points névralgiques, ou points déontiques du texte pouvant éventuellement [...] se déployer et s'articuler en « lignes », lignes de discours, lignes d'action, lignes de mire et lignes de conduite.

ibidem : 24—25

Le *savoir-vivre* du personnage se laisse le mieux décrypter en collectivité, qu'elle soit grande société, petite famille ou couple. Sa relation aux autres, précise le critique littéraire,

peut se trouver réglementée par des étiquettes, des lois, un code civil, des hiérarchies, des préséances, des rituels, des tabous alimentaires, des manières de

²⁸ LO : 90 : « Alice croyait fermement que sa mère était la plus belle de toutes les mères qu'elle pouvait rencontrer sur la terre. [...] Elle voyait sa mère comme une très grande et très parfaite femme, comme un corps supérieur à tous les corps étendus sur les pages ».

table, des codes de politesse [...] qui, assumés par tel ou tel évaluateur viennent discriminer ses actes et sa compétence à agir en société, son savoir-vivre.

ibidem : 27

Le *savoir-vivre* de la fillette de *L'Obéissance* devient plutôt le *savoir-sur-vivre* au sein de la famille. Les élans naturels, la spontanéité, la vigueur et l'indépendance d'une enfant de sept ans sont carrément réprimés et domptés par la mère dominatrice. Sans laisser rien passer, Florence invente des codes de comportement de plus en plus sévères pour corriger, pour réprimander sa fille innocente.

Pour lui refroidir les sangs, comme elle disait, elle la mit aux douches glacées, puisque les privations de dessert et l'isolement dans la chambre ne suffisaient pas. L'indépendance d'Alice l'exaspérait. Sa tendance à exécuter sans une seconde de réflexion ses idées plutôt que de les soumettre à sa mère devait être corrigée. [...]. Alice exécutait. Elle vidait les sacs, elle ouvrait les tiroirs, elle frappait les casseroles, elle lançait sa couche dans la chambre [...].

LO : 71—72

Alice réussit vite à discerner le vrai de la mère du faux des autres. « S'il arrivait qu'on lui enseigne une chose qui contredisait ce que Florence lui avait appris, ce qui n'était pas rare, elle rangeait cette contradiction dans une case rouge surmontée d'un feu rouge et s'interdisait de l'aborder ailleurs que dans son propre esprit » (LO : 91). L'identification à l'agresseur ou l'amour pour la mère la poussent à accepter des conditions malsaines et invivables. L'enfant excelle en art d'adaptation. Alice finit par s'expliquer l'isolement total, l'interdiction de jouer avec les autres, la douleur des gifles ou des coups donnés au hasard, les douches nocturnes obligatoires avec la tête sous le jet d'eau glacée.

Il est important de relier le *savoir-survivre* avec le *savoir-faire*, l'un complétant l'autre. Le *savoir-faire* constitue un commentaire porté sur le *faire* du héros par le narrateur ou un autre personnage délégué à l'évaluation.

Travailler implique que le personnage se définisse en relation avec des programmes et protocoles idéalement fixés : le travail en effet peut être conforme ou non conforme, approprié ou non approprié, heureux ou malheureux dans ses résultats, habile ou malhabile [...].

H a m o n Ph., 1984 : 160

Les conduites et les comportements d'Alice, autrement dit son *savoir-faire*, consistent à obéir. Le *savoir-survivre* ne s'exprime que dans son *savoir-faire* exemplaire qui augmente ses chances de réaliser le protocole maternel.

En fait, Alice se soumettait à sa façon et avait entrepris de devenir parfaite. Elle s'y appliquait, inventait ses propres exercices de perfection, réfléchissant des heures à la nature des actes qu'elle venait de poser ou qu'elle allait poser. [...]. Elle s'exerçait à marcher de façon à devenir de plus en plus invisible, de plus en plus transparente.

LO : 83—84

Les attitudes d'autodestruction et d'auto-persécution qui se manifestent dans des exercices de perfection qu'Alice invente pour améliorer son obéissance témoignent suffisamment de sa conduite victimaire. Dans le premier jeu, la fillette affirmait que la vie était de la fourrure et passait « en revue toutes les sortes de fourrures en les imaginant au bout de ses doigts » (LO : 89). Le deuxième exercice consistait à surveiller la chaise le plus longtemps possible sans cligner des yeux. Dans le dernier, le plus difficile, il fallait « provoquer un cauchemar à l'état de veille et tenter de lui résister avant qu'il n'atteigne la gorge, là où se trouve le tiroir à cris qui s'ouvre tout seul comme les poumons s'ouvrent tout seuls, comme le pipi se fait tout seul, comme le caca se fait tout seul et comme grandir se fait tout seul » (LO : 89). Alice est prête à ces efforts et aux exercices de perfection pour éviter la punition et la « menace obscure, terrible, que sa mère avait fait peser sur elle » (LO : 85). « La petite fille mettait tout en œuvre pour la faire reculer, pour qu'elle ne soit jamais mise à exécution » (LO : 85). En réussissant à corriger constamment ses actes et conduites, Alice se trouve assaillie par son inconscient qui lui échappe :

Le plus difficile avait été, pour Alice, de contrôler les rêves qui la faisaient crier la nuit. Sa mère se réveillait, se levait, poussait Alice dans la clarté crue de la salle de bains, la mettait sous la douche froide pour chasser le mal. Parfois, sa mère était trop endormie pour conduire Alice sous la douche. Alors, elle la secouait en la giflant. Le pire, c'était lorsque le rêve faisait pisser Alice dans son lit.

LO : 85

Jacob décrit le cercle vicieux où s'enferment et s'exaspèrent mutuellement la mère et sa fille. La victime a beau supplier son bourreau en intensifiant ses exercices d'obéissance : plus Alice s'applique à vivre dans la soumission totale sans le moindre désir de révolte, plus elle irrite sa mère qui prend conscience de la futilité de ses actes mais n'ose pas y renoncer²⁹. Cela fait aussi partie du

²⁹ LO : 89—90 : « Florence faisait brusquement irruption dans la chambre d'Alice. Elle trouvait sa fille assise toute droite au bord de son lit. Elle s'appuyait au chambranle pour freiner son exaspération. Alice, qui avait puisé beaucoup de forces dans ses exercices, tentait de consoler Florence en lui demandant pardon. Ses paroles s'enfouissaient dans l'épaisseur aride qui la séparait de sa mère. "Hypocrite, disait Florence, je vais t'apprendre". Elle traînait Alice sous sa douche et lui tenait la tête sous le jet ».

scénario : la victime toujours impuissante à satisfaire le bourreau impassible et condamnée inexorablement à la chute.

Elle en fait trop, voilà ce que je lui reproche. On ne peut pas lui demander d'obéir, elle obéit tout le temps. D'ailleurs, ce n'est pas de l'obéissance, cette séance qu'elle nous fait, c'est de la singerie. Elle nous juge, dit Florence. Arrête de nous juger ! crie Florence.

LO : 98

Lori Saint-Martin souligne le même aspect de cette situation sans issue. « L'obéissance n'est jamais totale, l'emprise maternelle a besoin de se nourrir d'une révolte, de s'exercer coûte que coûte. Si l'enfant est parfaite, il faudra inventer des crimes, déplacer les frontières du bien et du mal pour la prendre en faute » (Saint-Martin L., 1999 : 109). Les frontières du mal se déplacent une fois pour toutes après la mort de Rémi qui est décédé à la suite d'une hémorragie interne provoquée par l'agression de l'un de ses camarades qui insultait Florence. L'esprit d'Alice, qui a blessé gravement le petit agresseur³⁰, se brouille ensuite d'une manière terrifiante.

Suzanne Jacob pousse au paroxysme la description des souffrances de la petite Alice victimaire. Les dernières pages de la partie centrale du roman en apportent un témoignage émouvant et affolant à la fois. Jacob y exhibe d'une manière quasi-clinique le phénomène du dédoublement de la personnalité. La maîtrise de la description du dédoublement mérite d'être mise en valeur d'autant plus que la romancière la présente au niveau du discours. Jacob insère un long dialogue entre les deux voix intérieures, entre Alice et Alice Chaillé. Le dialogue fait place de temps en temps au monologue où prédomine à tour de rôle une seule voix. Tout l'art du dialogue intime, comme l'explique Jung, « consiste à laisser parler, à laisser accéder à la verbalisation le partenaire invisible, à mettre en quelque sorte à sa disposition momentanément les mécanismes de l'expression » (Jung C.G., 1989 : 178—179). L'étude des moyens de l'expression ou du *savoir-dire* du personnage permettra de décrire le dédoublement de la victime. Traumatisée par les raisons de la mort de son frère, Alice se détache temporairement de la réalité et s'enfuit dans un monde imaginaire. Elle y trouve son second moi, la seconde Alice, qui souffre et qui a peur. La seconde Alice c'est surtout celle qui veut réagir naturellement et spontanément. C'est elle qui n'obéit pas puisqu'elle grandit. Par contre, la première est partiellement faite à l'image de sa mère qui ne se trompe jamais, qui interdit et punit. Les formules des questions quotidiennes du type : « As-tu brossé tes

³⁰ LO : 92 : « Elle saisit la plus grosse roche qu'elle trouva, marcha droit sur le Jules et lui enfonça cette arme dans la bouche, lui cassant les deux palettes. Jules se déchaîna. Il envoya Rémi s'assommer sur le bord du trottoir. La mêlée fut brève et sanglante. Les enfants s'éparpillèrent ».

dents » (*LO* : 100 et 102) reviennent souvent et sont porteuses de menaces. On voit également dans le dédoublement psychique de l'héroïne une part qui veut s'affranchir de l'interdit maternel pour ne plus souffrir. En effet, la souffrance est l'un des thèmes prédominants dans le dialogue de l'enfant. Jacob rapporte le terrifiant récit d'un tremblement de terre qui illustre le dévouement sans bornes d'une mère pour sauver son enfant.

La mère et l'enfant étaient enterrés sous les maisons et ils attendaient ensemble qu'on soulève les murs. Et la mère, elle a allaité son enfant avec les gouttes de sang qui sortent des doigts, et ils ont été sauvés après des jours et des jours et des jours. Ils ont été sauvés par les gens qui les cherchaient. Alice, est-ce que quelqu'un te cherche, toi ? Oui quelqu'un te cherche très fort, et c'est moi. Je te cherche et tu vas boire la petite goutte que je te donne à boire en attendant que je te trouve.

LO : 99

Ce récit poussé à l'extrême se trouve apparemment à contre-courant de l'histoire d'Alice qui cherche inconsciemment à s'intégrer pour souffrir moins. Or, cette situation extrême est l'expression du désir interchangeable de l'enfant qui veut réaliser ce scénario pour sauver sa mère. « — Moi, je cherche Florence, répond Alice, toute la nuit, tout le jour, mais je suis trop petite pour soulever le mur » (*LO* : 100). Autrement dit, une fille-victime ne peut pas sauver sa mère-bourreau. « Une fille ne peut guérir sa mère d'une blessure ancienne, affirme Saint-Martin, cette blessure ne pourra que se transmettre de génération en génération » (Saint-Martin L., 1999 : 109).

Grandir est un autre sujet qui revient comme un écho dans les dialogues de la petite fille. Grandir signifie bouger, respirer, vivre, ce qui correspond dans la compréhension de Florence Chaillé à désobéir. Une Alice tortionnaire demande justement à l'autre :

— Pourquoi tu n'arrêtes pas ? demandait Alice à Alice.

— Parce que les ballons n'arrêtent pas de rouler, parce que les feuilles n'arrêtent pas de tomber, parce que la rue n'arrête pas de conduire à l'autre rue, parce que les rues coulent les unes dans les autres sans s'arrêter, et, moi, je ne peux pas m'arrêter pour t'écouter parce que mes cheveux poussent, parce que mes ongles poussent, parce mon pipi se fabrique et un jour mon enfant se fabriquera à son tour au-dessus du sac à pipi et à caca, je te le dis tout net, je n'arrête pas parce que j'entends encore mon sang dans toutes les rues et les ruelles, dans toutes les routes qui fuient pour toujours dans toutes les directions de mon corps d'Alice, répondit Alice à Alice.

LO : 96—97

La fille arrive à verbaliser dans ces dialogues les angoisses, voire les peurs paniques du mal-aimé qui veut vivre malgré tout. Ces dialogues ou monologues

portant sur *grandir* et *désobéir* retranscrivent l'impétuosité enfantine qui se heurte au pressentiment de la mort proche et inéluctable. Alice en vient à la conclusion suivante :

Les animaux ne savent pas comment arrêter de grandir. Alice est un animal.
Les animaux peuvent seulement mourir pour arrêter de grandir. Alice, est-ce que Rémi a arrêté de grandir ?

LO : 102

La guerre implacable entre le bourreau et sa victime, entre Iphigénie et son père, entre Florence et Alice aurait duré longtemps si n'avait eu lieu un incident tragique dans ses conséquences. Alice pourrait soliloquer sans fin si elle n'avait pas vu et découvert la sexualité de ses parents dans une situation assez sinistre. Alice observe la scène originaire où se déjoue la rencontre de deux corps.

Alice qui se lève la nuit en proie à un cauchemar. Elle ouvre la chambre de ses parents. Florence danse nue. Hubert va la prendre. Florence veut s'échapper, fuir le regard d'Alice. Hubert la force à continuer. Il la tient. Il l'oblige. Il a vu Alice. Il s'est excité davantage. La fin de tout, pour Florence. Alice recule, referme la porte de la chambre.

LO : 179—180

Freud parle à ce propos, dans ce qu'il nomme roman familial, de « scène originaire ». L'idée de la sexualité des parents s'inscrit dans l'imaginaire de cet enfant dans un scénario de violence. La sexualité de la mère humiliée dans sa féminité est meurtrière. Le lendemain du spectacle érotique, à la demande de sa mère humiliée, l'enfant entre dans l'eau pour ne plus en revenir. « On tue par haine, par amour pour protéger sa fille comme pour la punir, note Lori Saint-Martin. Surtout, on la tue pour la garder près de soi, toujours, pour ne plus faire qu'une avec elle » (Saint-Martin L., 1999 : 111). Alice figure l'Iphigénie de cette tragédie moderne que constitue *L'Obéissance* de Suzanne Jacob. Elle ne s'approche d'elle qu'à travers son acquiescement aveugle. Sa révolte s'épuise lentement mais régulièrement jusqu'à ce qu'elle soit tuée une fois pour toutes.

2.2. Marie Cholet ou l'histoire de l'Iphigénie survivante

Nous en arrivons à un niveau d'emboîtement supplémentaire avec l'histoire de l'héroïne principale qui se greffe sur celle de Florence et Alice. Le parcours affectif de Marie Cholet reflète la dialectique du bourreau et de la victime et la

relation malsaine mère — fille. Il possède de nombreuses affinités avec l'histoire mythologique d'Iphigénie bien que l'enchaînement des faits soit dissemblable.

Marie Cholet, « avocate miracle », prend la ferme décision de défendre la mère infanticide. Cette décision aberrante s'avère socialement acceptable et possible à comprendre. Rapportons l'explication de Lori Saint-Martin qui jette une nouvelle lumière sur cette question.

La mère maltraitante remplit donc le rôle qui lui est attribué par la collectivité : socialiser l'enfant en lui imposant de solides interdits, dompter sa révolte. Que certaines mères aillent trop loin ne change rien à leur rôle de mandatrice de la Loi du père : l'obéissance (l'acquittement de Florence Chaillé est donc justifié socialement dans la mesure où cette mère incarnait, bien qu'avec excès, la Loi). Autrement dit, les mères sont les fondées de pouvoir des pères et, plus généralement, d'une société dont les principales valeurs sont le conformisme et la consommation aveugle.

Saint-Martin L., 1999 : 105

Laissons le commentaire sociologique pour aborder notre question du double et du dédoublement dont l'agencement exceptionnellement original met au jour le non-dit de la cruauté des bourreaux-parents ainsi que les souffrances des victimes-enfants. Marie Cholet, l'avocate perspicace ne choisit pas par hasard ou pour mesurer ses talents de plaideuse déjà renommée le procès de Florence Chaillé. Les raisons de sa décision ne découlent ni de son amour-propre ni de son altruisme mal placé. Elle s'y résout « par une profonde nécessité psychique » (ibidem : 114), par le besoin de rompre une fois pour toutes le vicieux cercle des bourreaux et des victimes dans lequel elle s'enferme volontairement comme si elle y puisait une joie étrange. Suzanne Jacob se sert des thèmes les plus efficaces dans l'économie de la description du personnage en crise. Nous trouvons des thèmes qui font pénétrer l'intimité de l'héroïne comme l'enfance, le rêve et la souffrance. L'intimité a néanmoins besoin d'un fondement et surtout de la connaissance des coïncidences des adversités existentielles, comme l'affirme Jouve. Le théoricien littéraire attire l'attention sur le fait que « la personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort » (J o u v e V., 1992 : 138). Rien de plus surprenant que le lien affectif qui se dessine entre le lecteur et *L'Obéissance* soit exceptionnellement solide. Suzanne Jacob se réfère également, comme nous l'avons déjà mentionné, à la fragmentation et à la répétition en ce qui concerne le dessin du personnage, ce qui nous permet de saisir et de décrire l'ampleur du *savoir-vivre* de l'héroïne. Grâce à tous ces procédés le lecteur peut suivre l'évolution intérieure de Marie Cholet qui s'accomplit pendant et après le procès. Le *savoir-vivre* de l'héroïne ou plutôt son incapacité ou l'impossibilité de fonctionner avant qu'elle ne connaisse l'affaire Chaillé offre toute une pléthore de comportements à tendance dévalorisante. Marie refoule premièrement ce qui l'angoisse trop, ce

qui s'oppose à sa vision sécurisante des choses. L'inconscience surchargée communique le poids infranchissable du problème, ce qui fait que la tragédie familiale des Chaillé réapparaît dans les rêves de Marie.

Les images et les pensées tournoyaient dans l'esprit de Marie, formaient des tourbillons qui engloutissaient, pour finir, les cheveux de la petite Alice. Florence alors jaillissait de l'écume, tenant dans sa main le fil de l'eau qu'elle montait attacher au fond du ciel, à un astre. Marie voulait en avoir fini avec Florence, mais la première rencontre, à la prison, ne finissait pas de résonner, de poursuivre sa corrosion solitaire dans sa vie, comme un premier baiser, une première étreinte, comme un premier regard brûlé peut brûler des jours et des nuits sans que la brûlure ne s'apaise. Des jours et des jours, la brûlure écarte les os du bassin, contracte le diaphragme, broie le cœur, puise de l'eau dans les sources du corps. Marie croyait en avoir fini avec Florence.

LO : 142

Après les manifestations inconscientes apparaissent le raisonnement et les arguments bien fondés qui disent, malgré leur froideur, le trouble profond de la jeune femme. Prenons en considération un indice intertextuel qui jalonne le parcours personnel et professionnel de l'héroïne et dont la portée logique est révélatrice. Suzanne Jacob a recours implicitement à l'histoire du Canada, et plus précisément aux bienfaits de Mère Marguerite Bourgeoys, cofondatrice de Montréal³¹. La romancière évoque dans son roman l'œuvre en bronze (1988) de Jules LaSalle, représentant Marguerite Bourgeoys, fondatrice de la Congrégation Notre-Dame, en compagnie d'enfants. L'avocate, à force de penser au procès Chaillé, associe des images et découvre une nouvelle signification de la sculpture de Marguerite Bourgeoys, placée à l'intérieur du palais de Justice.

[...] j'ai travaillé plus de dix ans dans ce palais de justice sans jamais remarquer la mère Bourgeoys en train de guider les enfants dans la rivière. Mais je vais te dire que, lorsque j'ai aperçu ça pendant le procès, j'entendais la voix de Florence dire à Alice d'entrer dans l'eau. Elle disait à Alice d'avancer. « Avance ! Avance encore ! » C'était en novembre, tu sais, Alice portait des bottes. Alors les bottes se sont remplies d'eau, tu vois ? Et là, regarde la mère Bourgeoys : on ne sait pas ce qu'elle fait au juste. On dit qu'elle guide les en-

³¹ Rappelons que Marguerite Bourgeoys, religieuse originaire de Troyes, arriva à Ville-Marie en 1653 et fonda la première école de la colonie dans une étable de pierre pour enseigner les principes de la société française, adaptée aux exigences de la Nouvelle-France, aux jeunes colons et Amérindiens. Mère Marguerite fonda aussi la première école ménagère du Canada en 1666, à Pointe-Saint-Charles (Maison Saint-Gabriel) pour y accueillir les Filles du Roy venues de France. Dès 1655, Marguerite Bourgeoys impliqua les premiers Montréalais dans la construction d'une chapelle de pèlerinage dédiée à la Vierge. Après plusieurs difficultés et délais, elle fut enfin érigée en 1675 et est considérée comme la première église de pierre de Montréal.

fants. Qui peut dire si elle n'a pas l'intention d'en noyer un, qui peut le dire ? Qui peut l'arrêter, si c'est son intention ? Personne. Personne ne peut l'arrêter.

LO : 199

Les deux images de mère se superposent puisque l'une et l'autre mènent leurs enfants près de la rivière quoique leurs desseins s'avèrent contraires. L'intertextualité permet de relire les événements traumatisants de l'histoire personnelle de Florence Chaillé comme ceux du passé et du moment actuel de Marie Cholet. L'héroïne parle cette fois-ci elle-même de l'emprise désintégrante du procès qui l'amène à éprouver de profonds troubles psychiques propres au dédoublement de la personnalité. Citons quelques lignes qui décrivent cet état déjà évoqué :

Depuis cette matinée où j'ai accepté de défendre Florence Chaillé, mon cœur s'est déréglé. Depuis cette matinée où j'ai rencontré Florence, j'ai une cage thoracique, j'ai des poumons, j'ai des reins, j'ai des tempes et j'ai un cœur. Jusqu'à cette matinée, j'étais tout entière Marie Cholet. Depuis, je suis morcelée. Je suis une certaine quantité de morceaux qui n'arrivent pas à fonctionner de manière à faire oublier leur existence séparée de morceaux. Je suis devenue un objet pour moi-même, un objet composé de divers morceaux qui sont fâchés les uns avec les autres, qu'il m'est impossible de réconcilier les uns avec les autres. J'ai beau ne pas l'admettre et le faire en cachette de moi-même, je m'étudie. J'en suis là, à m'étudier. Quel désordre, quel fouillis, comment est-ce possible que j'en sois arrivée là ? Jamais je ne me suis intéressée à moi-même comme maintenant. J'en suis à entendre ma voix quand je parle ! J'entends les intonations de ma voix, ses attitudes, ses jeux. Ma voix joue un rôle comme si nous étions devenues des comédiennes, elle et moi. Nous sommes séparées. Nous ne formons plus une seule Marie.

LO : 174

La rencontre bien douloureuse avec soi adopte la forme du monologue qui exprime le morcèlement, la fragmentation. L'unité corporelle et psychique de l'héroïne a été irrémédiablement brisée, une fois pour toutes. Paradoxalement, Marie se retrouve, non sans peine, à travers son dédoublement et grâce à la confrontation avec son passé douloureux. Donc, le *savoir-vivre* de Marie dit plutôt le *savoir-revivre* les troubles de l'enfance traquée. Marie s'identifie avec Alice, donc avec Iphigénie dont nous avons déjà évoqué l'obéissance. L'avocate se reconnaît dans l'image de la victime, de l'enfant opprimé et traqué par ses parents. Marie a connu les mêmes expériences dévalorisantes, les mêmes méthodes dites éducatives qui entraînaient marginalisation et isolement. Les exercices d'obéissance ne lui étaient pas étrangers.

Ma mère, se souvient-elle, me tenait la tête dans l'eau tous les samedis pour m'apprendre à ne pas me révolter. Elle comptait les révoltes pendant la se-

maine. [...] ma mère me tenait la tête dans l'eau de toutes ses forces jusqu'à la limite, jusqu'à ce que je sois au bord de l'asphyxie.

LO : 245

La petite Marie se révoltait plus contre son père que contre sa mère. Son père battait ses frères bébés « quand ils ne dormaient pas alors qu'ils auraient dû dormir ou pour qu'ils survivent, pour qu'ils apprennent à dormir, pour ne pas être malades » (LO : 246). En superposant ainsi différentes occurrences d'histoires semblables, Jacob crée des scènes émouvantes et inoubliables où réapparaît toujours la même figure de la victime qu'est l'enfant battu et opprimé par les dieux tout-puissants pour lesquels se prennent les parents. La romancière montre encore, à travers l'évolution du personnage de l'avocate, l'histoire de l'enfant qui a réussi à survivre et vit avec le fardeau d'un passé traumatisant. La Marie du présent reste une Alice survivante qui poursuit sa quête perpétuelle de signes d'amour et de reconnaissance. Ainsi, elle devient une Iphigénie survivante ou Antigone, celle qui se révolte contre la souffrance. Elle passe son temps à défendre les criminels, à plaider pour les parents criminels, — comme le prouve l'affaire de Florence Chaillé — afin de convaincre de leur innocence. L'avocate cherche à se convaincre elle-même, à innocenter au moins au sens figuré ses propres bourreaux (LO : 249).

Il reste à mentionner le dernier aspect du *savoir-vivre* plein d'espérance qui porte sur son devenir de l'héroïne. La romancière creuse, non sans raison, le sujet même de la maternité. Marie Cholet, prête à accepter son partenaire pour père de son enfant, ose devenir mère. Sa décision est l'expression de son désir du pardon et de la réconciliation avec sa mère. Enceinte et atteinte d'une tumeur maligne au cerveau, Marie « se dépêche de mourir pour emporter son enfant avec elle [...] pour que l'enfant ne reste pas tout seul au monde » (ibidem : 234), ce que croit son mari. Le dernier dialogue exprime la fin de la révolte de l'Iphigénie survivante :

Elle ne m'aimera donc jamais. Je suis si fatiguée de...

Elle avait pris ma main. Elle respirait ma paume :

— Chèvrefeuille, a dit Marie. J'essaie de la remettre au monde, je n'y arriverai pas. Oh ! Julie, je n'y arriverai pas, il faut tout recommencer !

— Ta fille ?

— Oh non, Julie, ma mère.

LO : 250

L'héroïne croit avoir trouvé le moyen de *savoir-vivre* comme fille et mère à la fois. Pourtant elle ne le connaît pas, sauf peut-être dans un leurre d'espoir et de bonheur qui, une fois perçu comme tel, entraîne la chute inévitable, le désespoir et la mort. Il faut tout recommencer pour « ne pas répéter une histoire cachée de tous » (LO : 237), pour remonter la chaîne des générations. Il est né-

cessaire avant tout de réinventer le rapport mère—fille comme le conclut Lori Saint-Martin (1999 : 115).

L'Obéissance constitue une manifestation exemplaire de la dialectique du bourreau et de la victime où ce scénario commun est retranscrit dans les cinq histoires³². Nous n'avons commenté que les deux niveaux du roman où s'inscrit le conflit entre les parents et les enfants. Pour conclure nos réflexions sur la dialectique du scénario commun du bourreau et de la victime, nous voudrions apporter l'opinion de Doris G. Eibl qui confirme nos pistes de la relecture de l'œuvre jacobienne. La critique précise que les protagonistes de Jacob « mettent toute leur énergie à relire leur histoire, leur histoire familiale, leur histoire nationale aussi, pour comprendre comment échapper aux deux voies proposées par cette vérité qui dit *errare humanum est*, celle du tortionnaire ou celle de la victime. Elles sont toutes décidées à ne pas jouer le jeu » (Eibl D.G., 2007 : 161—162). Eibl évoque encore *Flore Cocon* et plus précisément l'histoire du sacrifice, depuis le suicide de Julie, qui dédie une lettre à Flore. Le lecteur y relit le jeu cruel entre les parents et les enfants, entre les agresseurs et leurs victimes.

Flore, les enfants sont alignés, culotte baissée. Ils attendent leur fessée. Ils courent faire pipi et ils reviennent prendre leur rang. La fille aînée est la plus coupable parce qu'elle suit un sévère training de responsabilité. Les enfants se disent que ce n'est qu'un mauvais rêve à traverser.

FC : 100

Selon la critique « cette lettre anticipe de façon allusive et fragmentée la tragédie de *L'Obéissance* et nous permet de comprendre l'ampleur du chemin de lecture et d'écriture parcouru jusqu'au récit finement ciselé et pointu des relations entre le bourreau et la victime qu'est l'histoire d'Alice Chaillé et de Marie Cholet » (Eibl D.G., 2007 : 162).

Passons maintenant aux autres romans, antérieurs et postérieurs à *L'Obéissance*, pour y décrypter les variantes du scénario en question.

2.3. Autres tragédies familiales

Commençons par le dernier roman de Suzanne Jacob qui relance le *topos* en question. *Fugueuses* reste dans la même lignée thématique que *L'Obéissance* en proposant la même économie des rapports parents—enfants. Jacob réinvente le

³² Le cas général, Florence et ses parents, Florence et Alice, l'histoire de Marie Cholet et le passé de Jeanne, mère de Jean, mari de Marie.

rapport mère—fille où le dialogue transgénérationnel devient enfin possible. Le mouvement de la réconciliation, du pardon et de l'entente jaillit sur les ruines de l'ancien régime qui repose sur la dictature des parents. Il est possible de retrouver de nombreuses correspondances entre les enfants victimaires dans ces deux romans. Leur *savoir-vivre* redit infiniment *L'Obéissance* transmise de génération en génération comme si elle constituait une loi héréditaire. Fabienne : « vers l'âge de treize ans, elle s'est retranchée derrière une imprenable muraille de perfection sur laquelle elle a accroché ses médailles d'excellence » (*F* : 233). Le mutisme et le désir de la perfection s'imprègnent dans les conduites ainsi que dans le langage de toute victime. Comparons les deux citations de *L'Obéissance*. Le narrateur annonce à propos de la fille de Florence : « Cent sur cent, médaille de sagesse, médaille d'excellence, médaille d'application : Alice Chaillé. Correction : Alice et Alice Chaillé » (*LO* : 97). Marie Cholet avoue que : « Je suis professionnellement parfaite, dix sur dix, médaille d'or » (*LO* : 117). Dans la deuxième génération, les conduites antirelationnelles se reproduisent presque automatiquement. Fabienne, l'épouse soumise et la mère passive, s'efface derrière l'autorité de son mari, Xavier, qui exerce une forte pression sur leurs trois enfants. Tous les enfants survivent, aucun ne périt sous les coups violents du père, chacun ayant sa propre méthode de se libérer momentanément de la présence menaçante du docteur Dumont. Les résultats négatifs de la violence psychique se font voir dans les attitudes régressives des enfants et des adultes que ces héros sont devenus. Antoine, l'objet des plus fortes menaces de la part de son père, essaie à tout prix de s'y échapper par toutes sortes d'activités. Il fait de la musique. Il se retrouve « enrôlé comme gardien de but dans une équipe de hockey »³³. Incapable de contenter son père, Antoine raconte ainsi l'une de ses expériences traumatisantes :

Moi, je peux seulement dire qu'Antoine s'est dédoublé pour échapper au vertige provoqué par le passage sur la corde à vide. Je ne peux pas dire que je me suis dédoublé, tu comprends, je peux seulement dire que ça s'est dédoublé ou qu'Antoine s'est dédoublé. Ça se passe entre lui et ce double de lui-même qui prend soudain le visage de l'oto-rhino, sans être pourtant le visage de papa, enfin, si, papa, mais avec ce visage haletant, humide et maquillé, vieux, et c'est un éclair de haine qui le foudroie en déchiquetant tous les sons. — Qui foudroie qui ? — Je ne sais pas, lui ou le double, c'est toujours moi. Une hallucination peut-être. [...]. L'archet m'échappe et va atterrir au pied de la première rangée. C'est lorsque l'archet sort de la lumière du projecteur qu'Antoine n'est plus dédoublé, c'est Antoine, c'est moi. — Tu as huit ans, tu

³³ *F* : 121—122 : « 'Antoine Dumont, le fils du docteur Dumont, retenez bien ce nom' en gros caractères dans le cahier des sports. Le docteur met le feu au journal, jette la torche allumée dans la cheminée, sort de la maison en claquant la porte. 'Exit ta carrière de gardien de but, c'est ça ?' C'était ça ».

as l'oreille absolue, tu as l'instinct, tu as la musicalité, tu as la mémoire, et hop ! C'est fini, c'est perdu.

F : 120—121

On voit bien que Suzanne Jacob recourt au monologue pour décrire le doublement de la personnalité de la victime, du fils des Dumont. Le contenu sémantique, la structuration rythmique de cette confession expriment la violence des sentiments négatifs comme souffrance, peur et haine. La même figure du père détesté et appelé incessamment « l'oto-rhino » apparaît dans ces monologues. Le héros arrive à se poser de justes questions, auxquelles il ne trouve pas de réponses convaincantes : « Comme il te hait ! pense Antoine. — Qui donc ? pense Antoine. — Je ne crois pas, pense Antoine. Pour être haï, il faut tout de même représenter, je ne sais pas, au moins l'embryon d'une menace » (F : 122). Doté de « quelques matières dangereuses prêtes à exploser » (ibidem : 141), Antoine reste marqué pour toujours par les stigmates du mal-aimé.

Émilie, la sœur d'Antoine, est également la victime des parents mais elle s'avère plus résistante. Elle se soumet à l'autorité du père mais trouve une échappatoire. Nous avons déjà évoqué sa passion de danseuse. La danse et les exercices infinis qui en découlent lui permettent de persévérer dans l'obéissance et surtout d'évacuer l'agression accumulée.

Le corps qu'elle avait tyrannisé jour et nuit jusqu'à l'âge de vingt-deux ans depuis ses premiers pas qui n'avaient été rien d'autre que des pas de danse, ce corps qu'elle avait exercé et façonné sans répit, qu'elle épiait et qui l'épiait comme s'ils avaient été deux corps en un, cloisons de miroirs, glissements incessants de chaussons, martèlement des pointes, grincements et hauts cris, chutes et ampoules, échauffements de muscles et ajustement de tissus, diète, régime, à huit ans, à neuf ans, à treize ans, [...].

F : 126

La danse était une sorte de paroi derrière lequel l'héroïne se réfugiait pour rester seule hors de l'emprise de son père. C'est ainsi qu'Émilie s'est mise à jouer inconsciemment le « drame de la haute surveillance » (F : 264) qui consiste à surveiller le monde et à se surveiller. Le mariage avec Thomas Saint-Arnaud est la deuxième échappatoire, qui met un terme aux relations avec ses parents. Pourtant, le syndrome de la victime persiste et se manifeste pleinement dans le *savoir-faire* de l'héroïne. Devenue expert-comptable, elle rejoue le drame de la haute surveillance derrière les colonnes de chiffres. Elle compte et calcule, devient entretemps mère d'une fille, ce qui ne résout pas ses problèmes. Émilie pratique la règle qui dit qu'« il faut s'inventer plusieurs vies de surface si on veut sauver sa vie en profondeur » (F : 29—30). Enfin, vient le temps du lieu de passage et de l'épreuve. Il faut souligner le fait que l'effondrement psychique d'Émilie Saint-Arnaud constitue la description la plus

complexe du personnage en crise que l'on trouve dans toute l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob.

Sa tête se remplissait de mots orduriers et d'injures qui ne filtraient nulle part sur son visage et dans ses gestes, de la même manière qu'à l'époque de la danse classique, avant l'époque de la danse contemporaine, elle dansait avec la grâce et la douceur des cygnes, emblème du papier cul par ailleurs, ne laissant rien transpirer de la cruauté des cygnes qui peuvent tuer l'enfant ébloui qui croit en leur douceur. Émilie en vient à considérer que ces flots d'injures qui cédaient en elle comme des embâcles et envahissaient sa tête étaient le signe « d'un moi profond » d'une extrême violence qui souhaitait l'extermination de... de qui, de quoi.

F : 78

La crise psychique d'Émilie s'est déclenchée le 13 septembre 2001, deux jours après l'effondrement des tours jumelles du World Trade Center à New York. Les attentats des terroristes ou les invasions barbares sur l'empire américain expriment la chute personnelle et familiale d'Émilie Saint-Arnaud. Sa résistance longtemps perfectionnée est percutée « par un engin antipersonnel » (*F : 11*) qui provoque une série d'évanouissements. S'ensuivent d'interminables dialogues avec un thérapeute, baptisé Mister Quaker, dans le but de rétablir l'équilibre mental de la patiente. La thérapie s'avère stérile puisque les évanouissements d'Émilie « étaient bien le fruit de son propre travail de scénarisation » (*F : 75*). Tout le drame de l'héroïne se déroule dans sa tête où elle mène ses monologues :

La conscience de mes actes me conduit à les surveiller et me prive de la pleine jouissance de mes actes. Ma pensée, se disait Émilie, est devenue une pensée extérieure à mes actes. Ma pensée s'est éloignée toujours davantage de mes actes au fur et à mesure que grandissait la surveillance de mes actes, si bien que mes actes me sont apparus de plus en plus étranger. Je veux en finir avec cette identité d'immigrante qui m'empêche de faire corps avec le magma universel des actes.

F : 72

Les manifestations du dédoublement de la personnalité que nous avons présentées et celles que nous avons passées sous silence³⁴, expriment l'influence paralysante de l'obéissance qui met dans une situation subalterne la victime vis-à-vis de son bourreau. L'obéissance muette, dont les effets s'avèrent désastreux, aurait pu se perpétuer s'il n'y avait pas eu une mort. La mort de Stéphanie, la fille aînée des Dumont, la plus belle, la plus révoltée³⁵ qui a payé

³⁴ Nous pensons surtout à des inquiétudes et troubles psychiques de Nathe et d'Alexa liés à la connaissance de Catherine et de François Piano.

³⁵ Nous avons déjà parlé de sa révolte dans le chapitre consacré au portrait psychique.

cher sa liberté, a rompu le cercle vicieux de l'obéissance. Stéphanie déjà absente dans la vie de ses parents disparaît pour toujours. Le 17 octobre 1989, les Dumont apprennent sa mort par un avis public de décès et l'accueillent avec une impassibilité inhumaine³⁶. Leur indifférence à la mort de l'enfant est proportionnelle à l'insensibilité et à la froideur des parents de feu Marie. Les uns comme les autres ne pensent qu'à l'organisation et aux détails de la cérémonie des funérailles³⁷. Fabienne Dumont a eu besoin de huit ans pour oser affronter le choc, se réveiller du marasme affectif. La mort tragique de la princesse Diana, survenue le 31 août 1997, rend possible l'évolution de Fabienne qui passe de la résilience au courage et au besoin même d'affronter le deuil. C'est alors que vient le *kairos*, le moment favorable du changement radical des relations entre parents et enfants, de la réinvention des rapports mère — fille. Fabienne passe par une douloureuse évolution intérieure dont nous avons déjà esquissé le cheminement en présentant l'étude sémantique des noms des personnages. Nous ne voudrions mentionner qu'une situation qui résume symboliquement le passage du tragique de l'obéissance à la réconciliation qui se dessine dans les *Fugueuses*.

Pendant ses multiples voyages, Fabienne Dumont est bouleversée par la scène en miniature tirée, dirait-on, de *L'Obéissance*. L'héroïne voit sur un traversier le fantôme de Stéphanie, une adolescente de douze ou de treize ans « aux prises avec un couple de vampires qui la vidaient de sa jeunesse » (*F* : 239).

À tour de rôle, l'homme et la femme, le père et la mère sans doute, entouraient les épaules de leur fille, lui saisissaient les bras en lui indiquant une chose ou l'autre à remarquer, remplaçaient une mèche de ses cheveux, ajustaient la bretelle de sa robe sur son épaule. Des guêpes énervées par les premiers signes de l'automne. Des guêpes que la jeune fille ne repoussait pas, ne paraissait pas sentir, ne chassait pas, en aucune manière, si ce n'est par une extrême tension de son être.

F : 238

³⁶ *F* : 218 : « Quand Stéphanie est morte, je n'ai rien senti. Du tout. [...] Xavier avait étalé le journal sur la table comme il le faisait chaque midi en attendant d'être servi. [...] Xavier a dit : "Regarde". Je me suis penchée sur la page et j'ai vu la photo. Stéphanie Dumont. Xavier a tourné la page. Au dos, un magasin de meubles annonçait des soldes avant Noël de canapés en cuir. J'ai servi les poireaux. C'étaient des poireaux au gratin ».

³⁷ *LO* : 29—30 : « Les parents de Marie se levèrent du prie-Dieu en se signant pour laisser la place à Jean. Ils m'aperçurent. Je les saluai. Ils me parurent déjà très habitués à la mort de Marie. Ils étaient à mes yeux exactement comme à la remise des diplômes. Ils recevaient les condoléances de la même exacte manière qu'ils avaient reçu les félicitations, à la manière du petit couple qu'ils formaient » ; *F* : 221 : « Dans les jours qui ont suivi, pas une seconde, pas un répit pour faire place à une émotion ou à un sentiment. Des détails concrets occupaient mon esprit. La coiffure de Stéphanie, par exemple. Ses chaussures. [...] L'incinération surtout. Comment c'était ? Les vêtements brûlent ? On a un oreiller [...] ».

Cette scène révélatrice permet à Fabienne de saisir et de revivre douloureusement les angoisses et les incertitudes de l'enfant qu'elle était autrefois et des siens qu'elle a mis au monde. En pensant à l'enfant du traversier elle soliloque :

Oui, oui, je veux bien que tu m'aides ! Aide-moi à sortir du carcan qui m'empêche de t'aider. Aide-moi à comprendre pourquoi je n'ai jamais rien pu faire pour aucun enfant détenu, pour aucun enfant captif, pour personne, jamais, ni pour mes propres enfants.

F : 239

Les efforts de Fabienne et d'Émilie, de la mère et de la fille, de deux êtres blessés se rejoignent. Le dialogue se restaure bien qu'il soit encore difficile et sapé par les conflits d'autrefois (F : 240—241). La vraie réconciliation se fait entre les femmes de deux pôles des générations, entre l'arrière-grand-mère et les arrière-petites-filles, entre Blanche et Nathe et Alexa. Suzanne Jacob décrit la rencontre familiale dans le dernier chapitre où les deux adolescentes aident Blanche et Aanaq à organiser leur dernière fugue, leur départ vers la mort.

Pour compléter nos réflexions, nous abordons brièvement les deux premiers romans de Suzanne Jacob qui s'inscrivent dans la thématique du bourreau et de la victime. *Flore Cocon* et *La passion selon Galatée* déploient une nouvelle perspective de la dialectique de la relation parents — enfants, c'est-à-dire bourreau — victime. Le conflit n'y apparaît pas entre le parent intransigeant et violent qui culpabilise son enfant en exigeant de lui l'impossible. Il est impossible de trouver le thème de la cruauté maternelle ou paternelle dans les deux premiers romans jacobiens. Les échos des conflits d'autrefois se laissent déchiffrer avant tout dans *La passion selon Galatée*. La victime naît du manque. Flore comme Galatée sont victimes de la présence insignifiante (les parents de Flore et surtout son père) ou malhonnête (les trahisons de Pigue, le père de Galatée) des parents ou de leur l'absence qui a entraîné par conséquent un manque de valeurs, de principes à suivre. Les héroïnes sont sujettes au dédoublement de la personnalité propre à la plupart des enfants-victimes comme en témoigne le scénario commun du roman jacobien que nous avons présenté dans les analyses précédentes. Gala se rend compte elle-même du déséquilibre qu'elle est en train de vivre et même du statut de victime dans lequel certaines occurrences la jettent.

Oui, j'ai été abandonnée dès mon plus jeune âge, trahie par mon père, trompée par la bonne, séduite par Augustine, traumatisée dans un motel par une angine, arrachée à mon fils, traînée dans la boue par mes amies, oui malmenée par mes amants, déshéritée... j'ai presque péri dans une falaise, fait éclater trois pare-brise avec ma tête, et ce n'est pas fini, j'ai été victime de tout et je ne me suis jamais vengée de rien parce que j'ai toujours tout oublié. J'oublie tout parce que je suis une véritable victime [...].

LpsG : 188—189

La confession de l'héroïne exige une explication qui jettera une nouvelle lumière sur les causes de sa crise psychique. En arrivant à Toronto, chez sa sœur cadette Titi, Gala apprend l'existence de leur frère (Éric T.) né après la disparition de leur mère. Elle souffre doublement des trahisons de Pigue qui l'a trompée ainsi que sa femme. Le testament familial dévoile un grand secret à Gala qui « touchera sa part d'héritage lorsqu'elle aura renoncé à trouver sa mère qu'elle recherche toujours sous couvert d'être une chanteuse » (*LpsG* : 138). Ces découvertes insolites sont à l'origine du dédoublement de l'héroïne qui s'enlise dans une douloureuse confrontation avec elle-même. Son dédoublement se manifeste le mieux, comme dans les cas précédents, au niveau du *savoir-dire*. Nous y retrouvons les monologues ainsi que les dialogues qui font penser à ceux de *L'Obéissance*. L'héroïne en commençant par de longs monologues finit par arriver à parler à elle-même, à cette autre apte à dialoguer impitoyablement. Il y a deux Gala comme il y avait deux Alice. « Il y en a une qui discute de la question de Dieu avec la vitre du wagon du train Via qui roule vers Montréal, et la deuxième qui se prend pour la réalité depuis le début de l'éternité » (*LpsG* : 142). La première est fugueuse ou nomade, qui trouve le sens de sa vie dans le mouvement perpétuel, dans la marche. La seconde est sédentaire. Épouse et mère, elle sait apprécier le moment présent passé avec son mari et son fils Jean-René³⁸. Rien d'étonnant que la guerre verbale entre les deux parts contradictoires s'avère implacable.

Si nous parlions sérieusement, a-t-elle dit. Une de nous deux est responsable de l'échec de l'évolution de l'espèce de Gala et de son maintien sur cette planète.

— Qu'est-ce que l'espèce de « Gala » ? ai-je demandé.

LpsG : 203

La réponse se trouve un peu plus loin.

Il te manque un bardeau, Gala, sinon plusieurs, je regrette de devoir te le dire, je regrette de devoir t'encombrer dans ce bout du monde, mais il te manque un sérieux bardeau ou plusieurs sérieux bardeaux. Tu vois les cinq peupliers ? Ils sont des peupliers de leurs racines jusqu'à leur faite et dans chacune de leurs feuilles bruyantes. Or, Gala n'est pas Gala de sa racine à son faite ni dans chacune de ses feuilles muettes. Tu ne fais pas la synthèse de Gala. Il te manque l'appareil qui, chez les espèces durables, fait la synthèse.

LpsG : 204

Attaquée par la sédentaire, la Gala nomade accuse son père Pigue de ne pas lui avoir laissé « l'image qui sert à faire la synthèse » (*LpsG* : 206). Par le

³⁸ *LpsG* : 144 : « Son mari dira qu'il doit partir en voyage pour quinze jours. Il pensera qu'il ne perdra jamais sa femme Gala puisqu'elle est soudée à Jean-René ».

manque et l'absence en général et par la pénurie émotionnelle en particulier, le parent se transforme en bourreau pour son enfant qui n'a d'autre rôle que celui de la victime³⁹.

*
* *

En définitive, nous nous sommes concentrée dans cette partie sur la description de la victime. Nous avons montré les souffrances des filles et des femmes qui étaient dans leur enfance des victimes de leurs parents et qui continuent à l'être. Il est important de mettre en valeur en particulier deux remarques et de souligner ce qui a été déjà dit. Premièrement, il est possible de relire le parcours de la fugueuse jacobienne dans le scénario intertextuel de la tragédie antique d'Iphigénie ou d'Antigone. L'acquiescement terrifiant d'Alice ou la révolte tenace de Marie Cholet ou de Galatée en apportent des exemplifications suffisantes. Or, le tragique de la dialectique du bourreau et de la victime n'est pas motivé par le facteur spirituel, par exemple le désir intransigeant des dieux de sacrifier Iphigénie, comme c'était le cas dans la tragédie d'Euripide. Suzanne Jacob en parle dans *Écrire, comment pourquoi* et remarque que ses héroïnes sont « nées au plus fort refus de la culpabilité vue comme l'héritage de la religion » (Jacob S., 2002 : 53). « La torture, constate-t-elle, n'a jamais été signée par une seule religion. Ni par un seul sexe. Ni par le seul âge adulte » (ibidem : 54). Privée de la dimension du sacré, la dynamique du bourreau et de la victime dans le roman jacobien s'avère plutôt catalysée par l'héritage de la faute familiale comme en témoignent *L'Obéissance* et *Fugueuses*. Deuxièmement, la fugueuse jacobienne, qu'elle s'appelle Marie Cholet, Fabienne Dumont, Flore Cocon ou Galatée n'est victime que par rapport à sa mère ou son père. Mais elles jouent « sans fin à cette atroce chaise musicale à deux chaises » (ibidem : 52). « Arrivées dans ces heures-là, elles ne peuvent pas faire entendre que le sentiment de culpabilité est inhérent à l'occupation alternée des deux seules chaises disponibles pour se faire un destin, drame ou tragédie » (ibidem : 53). Les fugueuses changent de place sur la chaise musicale et s'assoient sur celle du bourreau. Chacune devient bourreau par rapport aux autres (Galatée pour ses amies et ses amants, Flore pour ses adorateurs, Delphine pour ses nombreux amoureux) ainsi que pour elle-même (le suicide de Laura Laur et l'attitude narcissique de la plupart des protagonistes).

³⁹ *LpsG* : 156 : « Ce n'est pas que nous étions pauvres, chez mon père Pigue. C'est que nous étions sérieux. Pigue nous a mises aux études dès notre naissance, moi et Titi. Si la planification du futur conçue par Pigue avait fonctionné, nous serions, moi et ma sœur Titi, à la tête des banques de données, à l'heure actuelle ».

3. La peur de l'ombre ou les rencontres avec le trickster

Cette partie analytique se concentre sur l'étude du jeu des doubles objectifs ou externes dont les reflets se profilent dans le romanesque jacobien. Une remarque mérite d'être faite dès le début de notre étude à savoir qu'il est hors de question de trouver dans les romans de Jacob des manifestations du double physique. Nous nous référons à l'analyse d'une exceptionnelle figure mythologique qui incarne la plupart des principaux aspects du double psychologique et affectif (Guiomar) ou du double amical et persécuteur à la fois (Pelicier). Le trickster en est une manifestation idoine qui représente une totalité. La relecture intertextuelle de cette figure et des innombrables significations qu'elle véhicule nous permettra de décrire les enjeux interpersonnels qui unissent des personnages de Jacob.

Le trickster dans la mythologie indienne. Le trickster, dont le nom signifie « le rusé », est celui qui fait des « tricks », des friponneries. En effet, il s'appelle le Fripon ou le Fripon divin dans la version française. Paul Radin est le premier à étudier les données ethnologiques du mythe du Fripon, tel qu'il a été conservé chez les Winnebagos du Moyen-Wisconsin et du Nebraska-Oriental, chez les tribus qui parlent la langue sioux. Radin décrit en ce terme la figure surprenante du Fripon de la mythologie des Indiens de l'Amérique du Nord :

Le Fripon est à la fois créateur et destructeur ; qu'il donne avec libéralité ou qu'il refuse ses dons, il est le trompeur qui est toujours lui-même trompé. Et pourtant, il ne cherche pas consciemment à atteindre quelque chose. Des impulsions qu'il ne peut pas maîtriser le forcent à tout moment à se comporter comme il le fait. Il ne connaît ni le bien, ni le mal, mais il est responsable de l'un et de l'autre. Il ne connaît pas de valeurs sociales ou morales, il est livré à des convoitises et à ses passions et pourtant, toutes les valeurs sont engendrées par ses actions. Mais pas lui seulement, ainsi que le raconte le mythe qui lui est associé, aussi les autres figures agissantes, les animaux, les monstres, les hommes, possèdent cette même faculté.

Jung C.G., Kerényi Ch., Radin P., 1984 : 8

Le Fripon ne possède pas de forme déterminée ou « nettement définissable », il représente « une créature incomplètement développée » (ibidem). Il laisse deviner néanmoins la forme humaine bien que les proportions de ses membres soient sensiblement démesurées. Dans la version winnebago, « ses intestins sont enroulés autour de son corps et il porte son pénis, de même longueur, également enroulé autour du corps, avec le scrotum tout en haut » (ibidem). Du coup le trickster est considéré, selon Radin, comme le personnage priapique qui symbolise la sexualité effrénée. Par contre, nous n'avons aucune mention portant sur les traits de son visage. Il a des affinités avec certains animaux tels que le coyote, le carcajou, le corbeau, le lièvre, le vison, le geai en lesquels il peut notamment s'incarner. Le sens de l'humour, du comique le place au-dessus des animaux. Prêt toujours à rigoler, à faire des tours comme l'indique « Wakdjunkaga », le mot employé par les Winnebagos pour signifier « celui-qui-joue-des-tours » (ibidem : 110). Ni homme ni dieu, il est considéré comme le messager divin qui, loin d'être parfait, contient « la promesse de la différenciation, comme l'affirme Radin, la promesse d'être un dieu et celle d'être un homme » (ibidem : 145). Ne se souciant ni du bien ni du mal, il détruit autant qu'il construit, il trompe autant qu'il se laisse duper. Malveillant et bienfaisant, méchant et généreux, le trickster est l'objet à la fois d'adoration et de mépris. Il sème plus souvent la zizanie et la discorde que la paix et le pardon. Paul Radin constate que le symbole incarné par le trickster n'est pas statique. Il faut l'associer à l'activité, à l'action quels que soient ses résultats, au mouvement qui exprime un dynamisme aigu. Il incarne l'une des premières figures de nomades. Il se déplace sans cesse d'un endroit à un autre toujours dans un seul but, celui d'assouvir sa faim dévorante et sa sexualité débridée. En ajoutant à ces deux derniers traits l'humeur vagabonde, on obtient le portrait du Fripon qui apparaît dans tous les mythes indiens mélangés. Nous voudrions souligner la nature binaire ou dédoublée de ce personnage. Il semble être à la fois un héros positif et négatif, constructeur et destructeur, bienveillant et méchant. Le Fripon est par excellence la figure du double. Il devient presque automatiquement le double de tous ceux qu'il côtoie et qu'il touche. D'une telle rencontre l'un comme l'autre ressort nouveau, transformé ou transfiguré, doté d'une nouvelle orientation psychique. Selon Radin la célébrité et la force d'attraction du mythe du Fripon vient du fait que ce personnage représente aussi ce qu'il y a de rudimentaire dans chaque homme des temps présents. « C'est ainsi que pour tous, il resta tout à la fois un dieu, une bête, un être humain, un héros, un bouffon, lui qui existait déjà avant la différenciation du bien et du mal. Il est le négateur, l'affirmateur, le destructeur et le créateur. En un mot, il est le Fripon divin. Si nous nous moquons de lui, il nous regarde en ricanant. Ce qui lui arrive, nous arrive aussi à nous » (ibidem).

Le trickster dans d'autres mythologies. La figure du trickster est protéiforme. Elle apparaît dans les versions différentes chez les Romains, chez les

Grecs, chez les Chinois, chez les Japonais, chez les Français, en Afrique du Nord. Selon Jung, bien des motifs caractéristiques du fripon se rencontrent dans la nature alchimique de Mercure.

Il a la tendance à jouer des tours malins, en partie amusants, en partie méchants (y compris l'usage des poisons) ; il possède la faculté de se transformer ; il est doué d'une nature double, à la fois animale et divine, les tortures de toutes sortes le trouvent sans défense et — last, not least — il tend à jouer un rôle de sauveur.

Jung C.G., Kerényi Ch., Radin P., 1984 : 177

Mercure a son équivalent dans la mythologie grecque. C'est Hermès, le patron des voyageurs et des voleurs, le médiateur et le messager entre le conscient et l'inconscient. Charles Kerényi accentue la nature d'Hermès qui vit en dehors des limites fixées par les coutumes et les lois. Le fripon grec est l'esprit du désordre et l'ennemi des bornes. Le critique définit le domaine d'Hermès comme « un “no man's land”, c'est-à-dire comme un règne hermétique intermédiaire, englobé par les limites établies de la notion de la propriété, là où les mots de “trouver” et de “voler” ont encore un sens » (ibidem : 166). Le « phallique » constitue un élément propre à la nature du Fripon ainsi qu'un autre point commun qui relie la version amérindienne à la mythologie grecque. Reprenons les mots de Kerényi : « Hermès, lui aussi, est représenté, soit par le phallus seul, érigé sous la forme de “stèle cyllénique”, soit par l'herme ithyphallique, qui est un phallus érigé, ou tout au moins, par un poteau portant la tête du dieu » (ibidem : 162). Le phallique de l'un comme de l'autre ne symbolise pas uniquement la sexualité débordante. Il s'apparente à la gloutonnerie prise dans le sens propre et abstrait du terme.

Il est possible également de décrypter certains traits du trickster ou de son esprit dans d'autres textes. Dans la mythologie africaine, il est assimilé à Eshu, le dieu des moments opportuns. Eshu avait l'habitude de se tenir à l'entrée et à la sortie des villages pour surveiller des gens. On peut le voir dans la légende arthurienne où règne indéniablement Merlin, un être d'une double nature, moitié humaine, moitié diabolique. Merlin apparaît quand on a besoin de lui et disparaît lorsqu'il est le plus désiré. Sans aucune logique, il se glisse dans la vie des autres pour semer la zizanie ou pour établir la paix. Pour relier ce personnage à la littérature québécoise, nous trouvons l'épisode du trickster dans le conte folklorique du *Diable beau danseur* qui sera repris par Philippe Aubert de Gaspé (fils) dans *L'influence d'un livre*. Le trickster y devient le diable, un beau et jeune danseur qui arrive à l'improviste et enchante l'innocente Rose Latulipe. *Le diable beau danseur* réécrit le mythe de Perséphone séduite par Hadès, le dieu de l'enfer. Hadès est archétype du séducteur comme l'est également le trickster. On trouve d'autres manifestations du trickster dans la littérature québécoise ; citons encore *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. Suzanne Ja-

cob en donne une illustration exemplaire en nommant Trickster l'un des personnages de *Rouge, mère et fils*, dont différents aspects et fonctions se trouveront au centre des analyses suivantes.

Le trickster et l'inconscient. Il reste à présenter la dernière application de la légende du trickster. Nous changeons le niveau de signification de la figure du fripon en passant de l'interprétation mythologique à la perspective bien intéressante de Jung. Le « psychologue des profondeurs » observe l'omniprésence du héros dans les légendes de tous les temps et de tous les lieux et se demande d'où vient sa force d'attraction et « sa présence influente jusqu'aux plus hauts sommets de la civilisation » (Jung C.G., Kerényi Ch., Radin P., 1984 : 185). Jung en donne une réponse qui confirme sa théorie des archétypes. La figure du fripon constitue un *psychologème* c'est-à-dire « une structure archétypique psychique provenant des âges les plus reculés. Car, dans ses manifestations les plus distinctes, elle représente une *image fidèle d'une conscience humaine indifférenciée à tous les égards* » (ibidem : 183). Jung signale néanmoins que la personnification collective du Fripon vient « de la sommation des cas individuels ; chacun, de son côté, la retrouve comme quelque chose qu'il connaît ; ceci ne se produirait pas, s'il s'agissait d'une création non pas collective, mais individuelle » (ibidem : 185). Il place le fripon et ses tendances antagonistes au niveau profond de l'inconscient et l'assimile à l'archétype de l'ombre. « Dans le cas individuel, il [le fripon] se manifeste par une sorte de seconde personnalité de caractère enfantin et inférieur. Il ressemble assez à ces personnages qui font entendre leur voix dans les séances de spiritisme [...]. Cette composante du caractère se retrouve chez chacun ; je crois que c'est de bon droit que je l'ai désignée du nom d'ombre » (ibidem : 186).

Pour les besoins de nos analyses nous empruntons à Jung la notion d'ombre⁴⁰ pour l'appliquer au niveau des interactions des personnages et pour saisir la dialectique des doubles. Nous désignons par personnage-ombre un tel protagoniste qui reflète la part inconsciente, refoulée de la personnalité de l'autre. Soulignons encore que le personnage-ombre, appelé d'ailleurs le double négatif, ne peut être réalisé que dans une relation avec un partenaire du même sexe que le héros. La confrontation avec son ombre comme la rencontre avec son double négatif s'avère dans la plupart des cas douloureuse mais porte la promesse du changement, de la renaissance psychique. Le fripon intériorisé ou l'ombre entraîne encore une question, à savoir : comment cela se fait-il qu'un

⁴⁰ L'ombre comprend les éléments enfouis dans l'inconscient, les problèmes particuliers à chaque individu, cet autre côté, c'est-à-dire l'aspect terrifiant de la personnalité, les désirs instinctuels considérés comme incompatibles soit avec l'idéal du moi, soit avec l'idéal social ou le sur-moi. Cette figure représente au cours du processus de l'intégration psychique la première étape vers la découverte des profondeurs créatrices de l'inconscient. C'est la première rencontre amère et douloureuse avec soi-même.

être rencontre un autre qui s'impose comme son double négatif ? Jung explique que « le motif du "fripon" n'apparaît pas seulement sous forme de mythe ; même l'homme civilisé le moins averti le rencontre sans s'en douter, de façon aussi naïve qu'authentique, toutes les fois qu'il se retrouve exposé aux hasards qui entravent avec une intention en apparence malveillante, sa volonté et ses actions » (ibidem : 186). Ces hasards nécessaires qui ont caractérisé la relation de Jung avec Wolfgang Pauli, lauréat du prix Nobel de physique 1945, ont donné naissance au concept de synchronicité (V e z i n a J.-F., 2001 : 75). Selon Jung (*Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge*, 1952) la synchronicité se trouve en opposition au synchronisme (simultanéité) ; elle désigne « la coïncidence dans le temps de deux événements (ou plus) n'ayant pas entre eux de relation causale, mais ayant un sens semblable ou analogue — ce qui s'applique également à tous les facteurs *a priori* ou aux actes créateurs dans le temps »⁴¹. Le psychanalyste, en menant ses recherches sur la synchronicité, était influencé par l'archétype du trickster dont les traces se retrouvent dans la correspondance avec Pauli. Ce dernier évoquait, on pourrait dire synchroniquement, à peu près la même idée en se référant au concept de l'étranger.

L'archétype du trickster et la synchronicité pris ensemble catalysent les facultés d'accepter le désordre, le chaos, l'incertitude dont nous sommes porteurs et incitent à l'ouverture à l'autre, à la rencontre avec le trickster, au jeu de miroir que tend ce double négatif. Or, de la synchronicité, toujours surprenante, découlent des rencontres ahurissantes avec le trickster qui se laissent décrypter sans grande difficulté dans *Rouge, mère et fils*, le roman qui porte tous les signes du *trickstérisme*. Dans un premier temps, nous nous proposons d'exposer la riche synonymie et la polyphonie de la figure du trickster que Jacob dépeint dans ce texte. Ensuite, en nous appuyant sur la notion de synchronicité, nous essayerons de présenter sa forme plus synthétisante et plus alambiquée qui seconde les aventures des personnages avec leur ombre, leur double négatif (dans *Fugueuses*). En dernier lieu, nous retracerons le cheminement des personnages-ombres ou miroirs dans les premiers romans jacobiens.

3.1. Les métamorphoses du Trickster dans *Rouge, mère et fils*

Le Trickster est le nom propre du jeune homme à casquette rouge qui apparaît comme *deus ex machina* au milieu du roman évoqué⁴² où toutes les histoires sont inextricablement nouées. Or, le caractère de ce héros renvoie irrémé-

⁴¹ Cité d'après : J a c o b i J., 1961 : 56.

⁴² Voir *Rouge, mère et fils*, p. 140, où il est question de la première et dernière rencontre avec Armelle.

diablement aux traditions orales des peuples autochtones de l'Amérique du Nord dont il a déjà été question. Suzanne Jacob présente dans *Rouge, mère et fils* une version révisée du mythe amérindien en faisant un portrait composite du trickster. Il apparaît d'abord comme un picaro moderne qui éveille l'attention et l'intérêt partout où il survient. Conscient du prix d'un tel intérêt, le héros attache une grande importance à l'esthétique de son physique et de sa tenue vestimentaire. En dépassant la mesure, il lui arrive de produire un effet sérieux et comique à la fois.

Un sourire où scintillait l'émail des dents acérées. Mains fines, sans tensions, flottant sur le volant. Les vêtements, l'agencement des couleurs, le foulard de soie gris pâle, le pull de laine écrue, la veste fauve, à franges, le large bracelet en argent qui sanglait le poignet, les bottes western sang-de-bœuf, cheveux de foin luisant, drus, émergeant d'une casquette dont la visière rabattue sur la nuque, avait un aspect comique, et pourtant, sérieux. Du théâtre...

RMF : 164—165

Le trickster jacobien apparaît comme une figure complexe, protéiforme et paradoxale dont la dimension symbolique rappelle le prototype mythologique (l'archétype). La romancière met l'accent sur la double nature et identité du héros en marquant nettement ses traits positifs et négatifs. On dirait même qu'il y a deux Trickster : l'un méchant et cruel et l'autre patient et empathique. Commençons par le premier aspect du personnage qui incarne le double négatif. C'est le Trickster malveillant qui passe son temps à jouer des tours, y compris à connotation sexuelle. C'est un jeune homme à casquette rouge vif qui voyage de village en village dans son « pick-up » et exerce son métier saisonnier. Il braconne sur les sites touristiques, surveille les autos des vacanciers pour ensuite les cambrioler. Il fréquente également le groupe de motards, les Hell's Angels, qui volent des voitures sur les autoroutes. Un jour, en exerçant sa profession, le Trickster tombe sur l'auto d'une jeune femme qui accepte volontiers de lui donner la somme désirée. Mais c'est elle qui impose les conditions du contrat : lui faire un enfant contre deux cents dollars. L'échange s'accomplit au cimetière.

Elle m'entraîne avec elle derrière les thuyas dans le petit cimetière, [...]. Au bout du cimetière, coin sud-est, il y a un immense pin sylvestre. C'est là qu'elle s'arrête. [...] Là tout de suite, elle sort de ses souliers, elle commence à relever sa jupe, à enlever ses bas, sans me lâcher des yeux, et elle s'allonge. [...] Elle était prête. Moi aussi. Elle en a voulu trois fois. Je lui en ai donné trois. Plein soleil, plein jour, pas croyable.

RMF : 172—173

Le jeune homme remplit pleinement la fonction du géniteur en engrossant sa victime. Il est tout à fait légitime d'associer le Trickster jacobien au héros de

la mythologie amérindienne ainsi qu'à Éros, dieu du désir des légendes grecques ou romaines. Il symbolise cette force instinctive d'Éros qui coexiste avec la pulsion de mort, Thanatos. Cette dernière est manifestée dans le roman à travers l'espace sinistre des tombeaux mal équarris du cimetière qui est peu propice aux ébats amoureux. Jacob décrit donc la rencontre paradoxale mais bien-faisante des deux instincts : celui de la vie et de la mort. Le Trickster géniteur ou Éros amoureux s'accomplit dans le cadre de Thanatos, ce qui constitue l'expression du métissage mythologique.

En ce qui concerne l'aspect positif du personnage, il se révèle dans son deuxième nom également significatif. La romancière dote le Trickster généreux d'un nom symbolique : Jean Saint-Onge. Ce patronyme est associé à la religion catholique, d'ailleurs comme bien des toponymes du Québec qui évoquent implicitement une grande part de l'histoire de ce pays. Dans l'écriture de Jacob, affubler un personnage à la fois d'un nom catholique et d'un surnom amérindien, c'est témoigner du métissage des croyances religieuses dans le réel. Saint-Onge fait penser à l'ange et surtout à l'ange gardien qui veille, guide et protège une personne donnée. Le Trickster apparaît, dans son aspect bienfaisant, comme un guérisseur qui illustre une vérité mythologique selon laquelle le blessé qui blesse est l'origine même de la guérison comme celui qui souffre guérit la souffrance. Entre Saint-Onge et le Trickster il y a donc une similitude de capacités quasi surnaturelles et de valeurs entièrement positives. Les dénominations chrétienne et amérindienne indiquent la portée cathartique des actions accomplies par le héros.

Le Trickster / Jean Saint-Onge, donc les deux qui font un, s'insinue dans la souffrance des deux personnages éponymes pour dénouer leurs histoires. Il s'allie d'abord avec Luc Laurier, le jeune métis qui passe des heures devant l'écran de l'ordinateur à jouer au Solitaire et n'arrive pas à écrire sa thèse de doctorat sur la fiction identitaire. Luc est marqué par les expériences traumatisantes de son passé qui se répercutent sur son présent et son futur. Incapable de faire le deuil après la mort de son frère adoptif, Lenny, le héros s'ouvre timidement à la présence du Trickster / Jean Saint-Onge et se met à écouter ses histoires. Le Trickster guérisseur accomplit sa mission en lui décrivant les funérailles des Outaouais au XVII^{ème} siècle (*RMF* : 168). Luc réactualise à sa façon la vieille cérémonie amérindienne de purification. La tenue de soie noire, le ton solennel, la fièvre dans les yeux, la main tendue, Luc fait la quête pendant les obsèques d'une inconnue, ce qui suscite l'emportement de son père car cela ne se fait pas. La quête au cimetière permet d'exprimer la douleur après la mort d'une personne chère mais elle révèle aussi, comme le traduit Doris G. Eibl, la nécessité de dire et de faire accepter aux gens, par le rituel même du déguisement, la vérité qui est celle du métissage (E i b l D.G., 2004 : 101). « Je quête, explique le protagoniste, je dois quêter partout pour trouver à quoi j'appartiens, à qui, pourquoi, qu'est-ce qui s'est passé [...] » (*RMF* : 189—190). Pour trouver

ses origines et se reconnaître dans le présent, Luc ose enfin faire ce qui ne se fait pas. Il revendique grâce au Trickster le droit à son passé, à son double héritage, catholique et amérindien (Eibl D.G., 2004 : 101). Il en parle ainsi à son père :

Excuse-moi, à nouveau tu gênes quelqu'un qui rêve de déposer son hommage à mes yeux indigo et à mes cheveux corbeau, père, ne mets rien dans mon assiette s'il y a un hérisson dans ton porte-monnaie, mais laisse donc les gens m'adopter, je suis leur fils aux yeux indigo et aux cheveux corbeau, laisse-les se souvenir de moi lorsqu'ils m'aperçoivent.

RMF : 183

La rencontre avec le Trickster et la quête spectaculaire qui en a découlé ont poussé le héros à se poser quelques questions justes sur son identité. Luc a renoué avec son passé amérindien et, comme le suggère son prénom, il rentre dans sa lumière. Celui qui est guéri peut guérir les autres. Il accepte un poste à l'université et y fait un cours sur les « conséquences du décloisonnement des domaines public et privé sur les fictions identitaires » (*RMF* : 246). Il entreprend donc de donner la lumière retrouvée aux autres ; d'ailleurs, il envisage de commencer son premier cours par un récit sur le métissage. Il s'agit de l'histoire d'ex-mormons « qui avaient passé des années à effacer toute trace d'identité mormone de leur vie, toute trace donc de la fiction identitaire mormone fondée sur la fertilité et le baptême des registres généalogiques » (*RMF* : 247). Au total, Jacob a fait le portrait d'un jeune homme qui avait refoulé son métissage et a retrouvé son identité grâce à la réactualisation d'anciennes légendes et à la reconnaissance de sa double origine. La romancière métaphorise ainsi la dualité du personnage par le métissage des cultures amérindienne et chrétienne.

Le Trickster / Jean Saint Onge intervient également dans l'histoire de Delphine, la mère de Luc. Delphine, dont nous avons déjà évoqué le nom, est une nomade moderne, partiellement dépossédée de sa carte de parcours, qui tend, à travers ses multiples voyages extérieurs et intérieurs, à retrouver son itinéraire perdu. Son histoire rapportée par d'autres personnages⁴³ avec lesquels elle était unie par des liens familiaux, amicaux ou amoureux, fait que son portrait est multiple. Delphine, comme nous l'avons déjà montré, est un être complexe à plusieurs facettes, à plusieurs moi émotionnels et à plusieurs scénarios. La femme revient à ce qui l'inquiète le plus, c'est-à-dire à ses origines. Mais c'est l'intervention de Jean Saint-Onge, alias le Trickster, dans l'histoire familiale, qui dénoue « des paquets de nœuds impossibles à défaire » (*RMF* : 259). Doris G. Eibl, qui a consacré quelques articles à l'étude de la nature du trickstérisme propre à la mythologie amérindienne ainsi qu'au roman de Jacob, constate que

⁴³ Voir *Laura Laur* où la narration est faite par les deux frères et les deux amants de l'héroïne.

dans *Rouge, mère et fils*, le Trickster déclenche au hasard des rencontres souvent malgré lui, un processus de réconciliation entre ce que les personnages désirent, ce qu'ils inventent, ce dont ils sont privés et ce qui leur est imposé. Tout en étant celui qui, à l'instar du carcajou, vole ce qui appartient aux autres [...] il est aussi celui qui transmet, en puisant dans une sagesse acquise au cours de ses propres pérégrinations, l'héritage d'une expérience salvatrice, à savoir que l'histoire qui permet à chacun de se projeter dans l'avenir « *ne sera jamais l'histoire d'une seule mère ou d'un seul père, mais l'histoire d'une communauté à laquelle viendront se tisser et se coudre les histoires individuelles* ».

Eibl D.G., 2002 : 6

Le Trickster apparaît dans sa métamorphose suivante comme le guide capable de déchiffrer les comportements des bêtes — il s'occupe de chevaux — ainsi que des émotions des gens. L'enchanteur jacobien pressent d'abord toute une chaîne de dépendances et de circonstances entre Luc et Delphine qui attachent l'un à l'autre.

Combien de nœuds, que des nœuds dans cette femme, et pourtant, Véga avait tremblé et frémit en la sentant s'éloigner. Et lorsque Delphine avait reconnu la pierre de fée, le Trickster avait pensé à Luc. Il s'était dit qu'ils étaient parents. Elle est sa mère ou sa sœur ou sa tante. Ou rien du tout. Ils sont parents par le sang des rivières ou par le sang des routes ou par celui des trahisons. En tout cas, tous les deux, ils cherchent du silence, non pas pour se reposer ou pour dormir mais pour entendre.

RMF : 268—269

Il suscite l'unique rencontre du roman entre le fils et la mère, qui se cherchaient sans pouvoir se rencontrer. Grâce au Trickster, Delphine arrive à expliquer pour quelles raisons elle a toujours eu des difficultés relationnelles avec son fils : autrefois elle a été violée ; le lendemain, hors d'elle, elle a elle-même commis un crime et son fils en a été témoin. Depuis, elle vit avec ce passé traumatisant dont elle parle ouvertement pour la première fois.

La rencontre de la mère et du fils du Trickster constitue une manifestation exemplaire de la synchronicité⁴⁴ qui se passe toujours sous le signe de l'im-

⁴⁴ La notion de synchronicité se trouve au cœur des recherches de Jean-François Vézina (2001) et de Jacques Salomé (1999 : 145). Ce dernier la définit comme l'apparition « de ces fastueuses, généreuses ou malheureuses occurrences, susceptibles d'advenir parfois dans nos existences, sur la nature de ces conjonctures imprévisibles qui nous surprennent quand elles se reproduisent. C'est une invitation à mieux entendre le sens, la dynamique et les enjeux de ces analogies miraculeuses, de ces incarnations de l'improbable dans notre quotidien sous la forme d'un accord, d'une bienveillance, d'une générosité, d'une bénédiction ou d'un avertissement qui surgissent parfois providentiellement entre une attente et une réponse de la vie, entre un désir et un cadeau de l'existence pour peu que nous soyons suffisamment ouverts, libres, disponibles, et

pondérable, de l'inattendu, de l'irrationnel. Le Trickster apparaît dans le moment important du parcours de ces personnages ouverts et disponibles au changement, dans la période de questionnement, de la faiblesse, de l'entre-deux, pour bouleverser l'ordre établi et faire naître le nouveau. Le lecteur prend part à ce sentiment de fusion propre à toute rencontre synchronique que la mère et le fils éprouvent vis-à-vis du Trickster. Ce dernier fait écho à une nécessité à l'intérieur d'eux-mêmes et débalance la situation invivable à long terme. Une chaîne d'affinités indicibles, un langage invisible qui relie les protagonistes au Trickster⁴⁵ les amènent à la réconciliation. La dernière scène du roman qui revêt un caractère cathartique est l'expression de la réconciliation mutuelle entre la mère et le fils, entre les troubles du passé et l'avenir possible, entre l'ancien et le nouveau.

Puis ils se reposèrent tous les quatre noués ensemble sur le sable, ayant reformé l'œuf de silence couvé par l'espérance de leurs ancêtres. Quand le soleil eut quitté le lac, ils se réveillèrent de leur sieste. « Du rêve que nous avons fait, dit le Trickster, c'est un autre qui s'éveille ». Ils repartirent laissant derrière eux un sillage qui restera longtemps dans l'œil rouge de l'oiseau.

RMF : 282

Le picaro jacobien véhicule la vérité d'une triple valeur. Le trickster est avant tout un célèbre héros à double face des légendes amérindiennes. Il est le voleur et le guérisseur dont la double nature se manifeste dans son totem du carcajou. Jacob exhibe la valeur cathartique du héros qui rappelle le chaman des religions anciennes dont une des fonctions consistait à soigner les âmes. Le trickster jacobien soigne en affrontant le mal. Il soigne le fils et sa mère en les poussant à affronter le passé douloureux. Dans le deuxième sens, le trickster apparaît comme la figure archétypale issue de l'inconscient collectif, commun aux croyances amérindiennes ainsi qu'à la religion catholique. Jean Saint-Onge est associé par ses actions quasi miraculeuses et ses pensées divinatoires à l'ange gardien. Doté d'une sagesse surnaturelle et pratique à la fois, l'ange gardien de Jacob semble être un héros plus humain que divin qui mène à la lumière de la vérité ceux qui vivent dans la fausseté. Voyons maintenant le troisième attribut du trickster jacobien.

aptes à en percevoir les ondes et les indices ; pour peu que nous sachions les saisir et les accueillir, les intégrer à notre vécu et les engranger dans notre bagage d'expériences ».

⁴⁵ Pendant la première rencontre avec Trickster, Delphine éprouve les mêmes émotions qu'elle verbalise de la même façon que son guide de chevaux : « Elle ne parvenait pas à faire corps avec Véga, ni avec ses propres pensées, bref, il ne se passait rien. Que des nœuds, pensait Delphine, des paquets de nœuds impossibles à défaire » (*RMF* : 259).

3.2. La synchronicité transgénérationnelle dans *Fugueuses*

Le trickster symbolise, comme nous l'avons vu, la sexualité débordante et la libido démesurée qui se manifeste dans tous les domaines de la vie, avec une préférence pour celui qui recouvre les besoins les plus élémentaires et primitifs. Dans les contes mythologiques, on met ostensiblement l'accent sur « son phallus *détachable* tout d'abord, — comme si la sexualité avait une espèce d'autonomie par rapport à l'ensemble de nos comportements et de nos vies ("c'est plus fort que moi... ce n'est pas moi... ce sont mes pulsions"...); ensuite sur son phallus *démesuré*, comme si le sexe avait une espèce de toute-puissance créatrice et salvatrice plus grande que toutes les autres sphères de notre existence; sur son aspect par ailleurs *indéterminé*, mouvant — comme si toutes les combinaisons possibles de la sexualité devaient être explorées, des plus subtiles aux plus *hard*, des plus classiques aux plus tordues; sur son *inconscience* aussi, naturellement — comme s'il fallait consentir au sexe spontanément et totalement, sans réserve et sans se poser de question »⁴⁶.

Dans le dernier roman de Jacob, la thématique sexuelle est bien présente mais ses manifestations restent dans le non-dit. Elle n'a rien de la démesure de l'éros, de cet instinct de vie qui déclenche l'énergie vitale et aspire au plaisir généralement compris. Tout au contraire, elle est cette force morbide et sous-jacente qui pousse à reproduire névrotiquement un événement douloureux comme s'il était programmé à être transmis d'une génération à l'autre. Le sexuel s'associe dans ce roman à l'abus, à la sexualité qui transgresse les normes généralement admises par la société, qui altère la famille en la rendant encore plus fragile et qui se trouve à l'origine d'insolubles litiges parentaux. C'est pourquoi nous voulons encore une fois reparler de la notion de synchronicité inséparablement liée au trickster qui y réapparaît dans la dimension transgénérationnelle.

Nous comprenons par synchronicité transgénérationnelle la transmission de l'histoire d'un abus sexuel qui se répercute d'une génération à l'autre aussi bien que la présence du tortionnaire sexuel et de la victime des sévices, l'un des acteurs jouant sa séquence sur la scène familiale ou tous les deux à tour de rôle. Nous voudrions mettre au jour le fait que la synchronicité transgénérationnelle n'est qu'une forme de filiation qui occupe une place centrale dans l'œuvre entière mais en particulier dans les romans écrits après 1991⁴⁷. Dans *Fugueuses*,

⁴⁶ *Le joueur de tours et le tamia rayé*. Réflexions sur la rencontre et la sexualité dans l'Occident contemporain, http://pages.mlink.net/~menardg/tricks_tamia%20.html#fn0#fn0, consulté le 12 octobre 2006.

⁴⁷ Montpetit C., 2005 : F1 : « La filiation n'est pas un thème nouveau dans l'œuvre de Suzanne Jacob. Déjà son premier roman, *Flore Cocon*, posait la question des schémas répétitifs de l'histoire, ces schémas qui mènent jusqu'à la répétition des guerres, par exemple. Plus récem-

l'histoire de l'abus, du secret invouable ou de la blessure originelle⁴⁸ se déroule parallèlement sur quatre générations d'hommes ainsi que de femmes, de pères ainsi que de mères. Comme le dit la romancière :

La transmission ne se fait jamais en ligne droite. Souvent, on veut transmettre à nos enfants autre chose que ce que nous ont transmis nos parents. Mais ce qu'on transmet nous échappe un peu. Par exemple, dans certaines familles, il y a des secrets absolus qui n'empêchent pas nécessairement que la même scène se rejoue de génération en génération.

Charest R., 2005 : C1

Commençons par la lignée masculine où les doubles négatifs, ou les person-nages-ombres, connaissent des conflits des générations. George, le mari de Blanche, est le premier à abuser d'un enfant, ce qui reste pendant de longues années entre les lignes du mystère familial. Sans connaître le poids ni les ramifications de l'histoire de l'abus, Blanche, hospitalisée et condamnée aux soins des autres, en parle ouvertement pour la première fois à Émilie, sa petite-fille :

Ton grand-père, si tu veux tout savoir, surveillait la langue comme il surveil-lait son attirance pour les jeunes garçons, pour la, comme il disait, sublimer. Il avait commis la faute de ne pas la sublimer au début de sa vie adulte, quand il avait vingt-neuf ans. Ce garçon qu'il avait aimé, une fois devenu majeur, a menacé ton grand-père de le dénoncer.

F : 266

Xavier Dumont commet le même acte que son beau-père dans des occur-rences différentes. Le docteur Dumont, le fameux oto-rhino « aurait [...] abusé sexuellement d'une de ses patientes, une mineure, mademoiselle X. L'homme de quarante-sept ans, père de trois enfants, a été arrêté à son domicile » (F : 131). La rencontre de ces deux parents-tortionnaires était inévitable mais invi-vable, vu que l'un était le double négatif de l'autre et vice versa. George comme Xavier Dumont, l'un pour l'autre, reflète l'inconscient et symbolise le passage à l'acte. C'est la cause fondamentale du différend qui a rouillé suffi-

ment, *Rouge, mère et fils* explorait les origines amérindiennes d'une famille d'aujourd'hui. *Fu-gueuses* c'est l'histoire de plusieurs femmes, de différentes générations, qui ont besoin d'échapper au carcan imposé par leur famille pour mieux se comprendre. Elles tentent de transcender la peur et de trouver le courage d'affronter leur propre destin ».

Nous voudrions encore ajouter *L'Obéissance* qui nous présente une esquisse touffue de plu-sieurs familles enfermées dans un seul cercle du secret invouable.

⁴⁸ *Progrès-Dimanche* [auteur inconnu] 2005 : « Un splendide roman qui envoûte le lecteur », le 25 septembre, p. B2 : « Nous découvrons la structure du roman de Jacob. Les personnages de-viennent tour à tour narrateurs, se passent le relais d'un chapitre à l'autre et apportent un élément à ce vécu familial qui s'éclaire par la parole de l'autre. D'où la nécessité des retours et des redites qui s'attardent sur une blessure originelle que l'effondrement des tours de New York a ravivée ».

samment la famille pendant de longues années, qui a séparé les grands-parents de leurs petits-enfants et de leurs arrière-petits-enfants. Les Dumont ont coupé tout contact de peur que leurs trois enfants ne soient des victimes sexuelles de leurs grands-parents. Ces derniers quittent Montréal pour se réfugier sur l'île de Vancouver sans pouvoir réagir contre la cruauté que leur beau-fils exerçait contre ses deux filles (Stéphanie et Émilie) et surtout contre son fils⁴⁹. Le scénario commun du bourreau et de la victime, ou la rencontre avec son double persécuteur, apparaît avec une force redoublée entre le père et le fils dans la génération suivante. Nous avons déjà mentionné le dédoublement d'Antoine qui est l'expression de la souffrance mais aussi de la haine insurmontable qu'il nourrit contre son père. Antoine, victime innocente d'un viol⁵⁰, sert de cible aux agressions violentes de la part de son père. L'une des scènes cruelles est rapportée par Émilie, la sœur d'Antoine :

Papa frappe Antoine, Antoine qui gît sur le sol, dans le garage. Je vois les souliers qui frappent le corps d'Antoine. J'entends la voix de papa qui hurle : « Attrape ! Attrape ça ! » Il a traîné Antoine jusque dans le garage en le coquant de ses mains, « Attrape », et Antoine s'est écroulé. Je vois que mon père va tuer mon frère. Je le vois, ça, qu'il va le tuer. Et puis, je ne vois plus rien. Jamais. [...] J'entends seulement la voix blanche de Stéphanie qui cherche une issue au cauchemar : « Maman ! Ton mari est en train de tuer ton enfant ! Est-ce que tu vas bouger ? Maman ! Fabienne ! Tu regardes ton mari tuer ton enfant ? ».

F : 98

Xavier persécute Antoine puisque son fils est cette part d'ombre qu'il n'accepte pas et qui reste refoulée dans son inconscient. Antoine se soumet à l'autorité de l'oto-rhino intransigeant et exerce la profession du pharmacien, qui répond aux aspirations et attentes du père snob⁵¹. Antoine est le seul de la

⁴⁹ F : 261 : « Tu ne sais donc pas que George et moi, dit Blanche d'une voix plus oppressée, nous avons mis quatre mille kilomètres entre nous et toi et Fabienne parce que nous étions atterrés par la cruauté que vous exerciez contre les enfants, nos petits-enfants, et par l'impossibilité où nous étions d'intervenir ? — Je l'ignorais, dit Xavier ».

⁵⁰ La thématique du viol est fréquente dans l'œuvre romanesque de Jacob. Nous y trouvons plusieurs personnages qui ont été des victimes du viol. Il faut mentionner Antoine et son ombre Ulysse et Nathe dans *Fugueuses*. Il reste à évoquer Delphine (RMF) qui a été violée devant son fils, Luc, ce qui était à l'origine du grand désaccord entre la mère et le fils. Nous tenons encore à signaler le film, *La Beauté de Pandore*, dont le scénario a été écrit par Charles Binamé et Suzanne Jacob. Nous y retrouvons le même thème du viol. Patrick Cady le commente ainsi : « *La Beauté de Pandore* part d'un viol dont l'effet destructeur est renforcé, mis en évidence par la transmission du VIH. Mais la mise à nu, c'est aussi la condition de la remise au monde, de Vincent, de Pandore, de moi spectateur [...] ». *La Beauté de Pandore* (2000 : 89).

⁵¹ F : 134 : « [...] j'ai un frère pharmacien, mon frère sorcier... — Le plus grand pharmacien de l'univers, dit Antoine en espérant qu'Émilie se montrerait complice de ce rappel de la mégalo-manie familiale ».

lignée masculine à ne pas reproduire les mêmes séquences du scénario du bourreau et de la victime. Il s'approche de la figure du trickster bienfaisant qui soigne et guérit et parvient à établir un nouvel ordre. Avant qu'il intègre les expériences traumatisantes pour en bénéficier, il passe par une douloureuse confrontation avec lui-même qui prend le visage d'un jeune fugueur chinois pré-nommé, non sans raison, Ulysse.

S'il n'avait pas fait de fugue à l'âge de quinze ans, c'était parce qu'il savait, à l'époque, que ni son père ni sa mère ne lèverait le petit doigt pour le chercher. Antoine jalousait le courage d'Ulysse, mais il découvrait que cette jalousie incluait toutes les personnes qui avaient connu Ulysse avant lui. Il aurait voulu avoir mis Ulysse au monde et qu'il soit à lui. Sa méfiance à l'égard de lui-même se redoubla. [...]

Mais il restait pourtant en lui quelques matières dangereuses prêtes à exploser. Des pétards qui s'allumaient de temps en temps pour dénoncer les injustices qu'il avait subies. Il n'avait jamais pris aucun anxiolytique comme il en vendait à des hommes de tous âges, même de l'âge de son père l'oto-rhino, [...]. Antoine n'en était pas là. Mais il lui arrivait d'être agacé par des niaiseries. Ces agacements lui échappaient, se transformaient en irritations, et très vite, en envie de tuer.

F : 141—142

Antoine réussit à se libérer partiellement du cauchemar de l'enfance et finit par apprivoiser et comprendre le trauma qui a marqué une fois pour toute la vie de son père⁵². Il soigne l'âme abîmée d'Ulysse qu'il veut adopter. Antoine n'établit pas tout seul le nouvel ordre de l'entente familiale qui vise à l'intimité transgénérationnelle mais il y participe activement en soutenant la dernière fugue. Parmi ceux et celles qui étaient pour ou contre cette escapade⁵³, une réconciliation se fait sentir, une rencontre transgénérationnelle se réalise pleinement qui promet le recueillement.

Ulysse, Antoine, Xavier et moi, on s'est étendus sur le plancher, près du poêle en fonte, et on a attendu le sommeil. J'ai pensé que c'était comme ça dans les villages algériens. Les femmes, les hommes et les enfants, les grands-parents et les nourrissons, les arrière-grands-parents et les embryons s'étendaient sur les tapis déroulés sur la terre battue et ils attendaient.

F : 319—320

⁵² *F* : 318 : « Ses parents étaient morts dans une collision entre un train et leur voiture, tout près d'Aiguebelle, avant sa naissance. Les ambulanciers l'avaient sorti du ventre de sa mère morte ».

⁵³ *F* : 316 : « On était trois contre trois. Trois qui savaient où étaient Blanche et Aanaq, trois qui ne savaient pas où elles étaient. À table, les deux camps se faisaient face. D'un côté, Xavier, entre Fabienne et Alexa. De l'autre, moi (Nathe), en face de Xavier, contre Antoine et Ulysse ».

Cette rencontre rappelle celle qui clôt *Rouge, mère et fils* dont nous avons signalé la portée symbolique. Les proches provenant de la même famille de sang et d'amour, qui sont de la même race, se rassemblent dans le besoin d'être ensemble. Ainsi le nouvel ordre apparaît pour la deuxième fois où le vieux rêve de la famille réunie s'accomplit.

En ce qui concerne la généalogie féminine nous observons le cheminement de la synchronicité transgénérationnelle qui rejoint par de multiples affinités celui des hommes. Le scénario commun du Trickster, incarnation de la sexualité débridée, se laisse aisément déchiffrer. Le jeu du miroir et de ses reflets permet de découvrir l'homosexualité féminine et les victimes de cet abus, donc le même secret invouable qui entraîne la rupture entre les quatre générations des femmes. Puisque nous en avons déjà commenté les enjeux dans les chapitres précédents, rappelons seulement la chaîne de dépendances sexuelles et affectives qui encercle les femmes de la même descendance. Blanche est la première à avoir « aimé une femme » (*F* : 266). Fabienne, sa fille, en visionnant les films « intacts dans les congélateurs de l'oubli » (*F* : 235), finit par comprendre sa paralysie vitale, cette « violence inouïe qui aurait pu tuer » (*F* : 232) :

Si c'était le dortoir, j'avais treize ou quatorze ans. [...]. Je descendais en reculant l'escalier qui menait à la salle de musique, le piano. Assise sur le banc du piano, une naine blonde, les cheveux tirés et attachés en queue de cheval. [...]. Le mot que la naine martelait et ravalait s'est allumé dans ma tête. Il clignotait. « Lifodép ». Je n'y arrivais pas. Et enfin, « pédophile » s'est inscrit. La naine ravalait le mot « pédophile ». J'ai fait demi-tour. Je suis rentrée à la maison dans une rage folle.

F : 235

La prise de conscience du harcèlement sexuel, des lettres mystérieuses de sa mère (*F* : 233—234), des souffrances muettes qui en découlaient l'amènent à assumer la confrontation avec elle-même et avec l'ombre de Stéphanie, feu sa fille⁵⁴. Stéphanie, la plus exubérante de toute la famille, se place ouvertement dans la lignée des amours saphiques de sa grand-mère et règne avec Carole Monty dans la Zone Libre. Le personnage de Stéphanie s'inscrit dans la mémoire familiale de la généalogie féminine dont parle Blanche : « Tu t'en apercevras bien plus tard : la mémoire est un organe d'une sophistication inouïe dont l'étendue dépasse de beaucoup notre simple histoire personnelle » (*F* : 234). Stéphanie pousse à bout la patience familiale lorsqu'elle séduit Thomas Saint-Arnaud, le mari de sa sœur. Émilie accepte et adopte Nathe, le fruit des amours adultères de son mari. Nathe est également le dernier chaînon qui clôt l'histoire du tabou et de l'héritage consciencieusement transmis d'une génération à l'autre. L'adolescente de treize ans se laisse séduire par Catherine Pia-

⁵⁴ Voir le sous-chapitre intitulé *Autres tragédies familiales*.

no⁵⁵. La Française de trente ans dépravant Nathe engendre en elle un sentiment de déjà-vécu ainsi que de culpabilité :

Je sais, je suis fautive, mais il est déjà trop tard, je ne pouvais rien contre cette folie, c'était comme si je l'avais déjà rencontrée dans une autre vie, mais que je n'avais pas su la reconnaître à temps. Et je suis fautive parce que je n'ai pas renoncé à revenir là tous les soirs, et chaque soir, elle trouvait les moyens de me faire monter là-haut.

F : 54

Le parcours de la jeune fille complète la lignée des histoires d'abus et s'inscrit dans le scénario du roman familial. Entrevoyant ses origines mystérieuses, ses parents inconnus, Nathe fait des rêves d'adoption⁵⁶ et sa quête identitaire l'amène à découvrir et assumer la vérité. Pendant la rencontre familiale, synchronique même, dirait-on, l'accueil et les réactions de ses grands-parents et de son arrière-grand-mère, la confession de Christine Musse, tout lui communique qu'elle est la fille de Stéphanie et non pas d'Émilie. Blanche confie à Nathe la mission téméraire et digne du courage de sa mère Stéphanie. Elle doit organiser la dernière fugue pour que Blanche et Aanaq puissent mourir parmi les leurs et chacune selon ses rites. Inapte à connaître le secret de sa naissance et l'histoire d'« une mère porteuse » (*F* : 319), Nathe préfère accomplir le vœu de Blanche et la suivre jusqu'à la fin. Nathe avoue : « J'ai su que Blanche était vraiment partie. Je n'en ai rien dit aux autres et j'ai laissé le canot glisser dans mon sommeil pour voir Aanaq embrasser le front bleui de Blanche » (*F* : 320). Ainsi, au lieu de la rupture habituelle qui désunissait à long terme les générations, le lecteur participe à la réconciliation de la plus vieille femme de la famille avec celle qui est la plus jeune. Nous observons la rencontre transgénérationnelle de l'aïeule maternelle qui aimait une femme avec la victime d'une autre lesbienne qui révèle symboliquement les deux mystères du secret familial : l'histoire de l'amour homosexuel et les souffrances des victimes de l'abus. Le cercle se referme, les femmes se réconcilient comme les hommes se sont réconciliés, la famille tente de se rassembler.

Pour conclure nos réflexions analytiques, référons-nous à notre point de départ, à la figure du trickster, au principe de la synchronicité et des coïnciden-

⁵⁵ *F* : 53 : « Et elle Catherine, elle a rapproché son visage de la bougie et elle l'a éloigné, elle a pris son visage entre ses mains et elle l'a rapproché du sien, elle a ouvert mes lèvres pour goûter, et plus elle goûtait, plus elle voulait goûter, et elle a guidé ma main sur elle pour que je fasse glisser ma main sur elle, dans son cou, sur son visage, et sur elle ».

⁵⁶ *F* : 46 : « Il arrive à Nathe de rêver qu'elle est elle-même une enfant disparue. Parfois, elle se couche sur le ventre et, dans l'attente de son avenir, elle devient une enfant disparue. Ceux qui l'ont enlevée l'ont enfermée dans une cabine de passager d'un cargo qui navigue vers le golfe, vers l'océan. Tous les passagers qui sont autorisés à pénétrer dans la cabine où Nathe est séquestrée sont des gens qui cherchent une enfant disparue à adopter. Nathe se sent prête à être adoptée ».

ces-rencontres à caractère sexuel. La relecture de ce scénario intertextuel dans l'œuvre romanesque de Jacob a facilité la prise de conscience du secret familial qui témoigne « du fonctionnement de la mémoire inconsciente investie du principe que *errare humanum est* » (E i b l D.G., 2007 : 173). Le mythe du trickster transmet d'une façon enchevêtrée « une espèce de profonde vérité anthropologique selon laquelle il n'y a pas de véritable création sans part d'ombre ni gaspillage »⁵⁷. Le pardon, la réconciliation, le besoin d'aimer et d'être aimé sans peur, tout n'est possible que grâce à l'ouverture au trickster et à la confrontation avec l'autre qui est le reflet de soi-même.

3.3. Autres déclinaisons du trickstérisme

Nous aborderons dans ce dernier volet les différentes configurations et significations de la figure du tickster antérieures à *Rouge, mère et fils*. Les deux premiers romans (*Flore Cocon* et *Laura Laur*) en apportent les manifestations les plus pertinentes. Nous y trouvons des personnages féminins ou des tricksters au féminin qui rassemblent tous les traits caractéristiques de ladite figure. Laura apparaît dans les quatre tableaux ou à travers les quatre voix énoncées par ses frères et ses amants. Il en découle une vision unique du trickster au féminin. Laura est celle qui apparaît à l'improviste, qui dérange, qui renverse le cours des événements, l'ordre présupposé des choses et fait dévoiler une nouvelle dimension de la vie. Gilles Fèvre, l'amant de Laura, parle ainsi de sa sécurité existentielle :

Je suis un homme d'un certain âge. J'ai une femme, une famille, une maison. Je suis un homme qui a réussi. J'ai cette chance de n'avoir jamais été victime du destin. Le destin pour moi est un programme ou une programmation. Ma chance dans la vie tient à ce qu'il n'y a pas d'erreur dans mon programme. Je suis un homme respecté. J'ai des économies en prévision de ma retraite.

LL : 56

Laura est une erreur dans la vie sécurisée à l'excès de l'homme respecté. Elle prend du plaisir à démolir avec une certaine lenteur l'édifice du succès professionnel et « la mécanique sereine » (LL : 45) de ses ennuis maritaux et familiaux. En déséquilibrant la situation personnelle de l'homme respecté, la jeune femme le contamine et lui transmet la maladie contagieuse qui s'appelle le courage de vivre. Ce trickster au féminin incarne pour Gilles la frénésie mêlée à l'ivresse de la vie. Elle force les convenances, commet des incongruités, semble nuire dans une certaine manière à ceux qu'elle côtoie. La Laura de

⁵⁷ http://pages.mlink.net/~menardg/tricks_tamia%20.html#fn0#fn0, consulté le 12 octobre 2006.

Gilles est forte et insolente. Elle conduit à tombeau ouvert sa vieille Jag en l'invitant implicitement à la plus loufoque aventure de sa vie. Laura vole comme volait les gens le Trickster de *Rouge, mère et fils*. Dans la parfumerie de l'hôtel où ils se sont donné rendez-vous, Laura compromet Gilles en volant adroitement et imperceptiblement un flocon de parfum.

Si Laura a volé, c'est lui qu'elle vient de voler au fond. C'est lui qu'elle vient d'humilier. Il faudrait la vendre, faire un scandale, dénoncer le fait que les jeunes femmes d'aujourd'hui, non contentes d'enfoncer leur langue dans la bouche des hommes, volent calmement les parfums coûteux qu'on croit devoir leur offrir.

LL : 65

Laura reste plutôt un hasard nécessaire qu'une erreur dans la programmation dans la vie de Pascal, son second amant. Plus ouvert à l'imprévu, il se laisse envoûter par cette personne étrange rencontrée une journée de juillet devant le cinéma Dauphin :

Pascal adore les femmes « petit format ». Il les rassure, il les dorlote, il les protège. Il aurait souhaité être un peu plus costaud, mais avec le peu qu'il a, il prétend accomplir de grandes choses étant donné que le meilleur surgit au bon moment. [...] Pascal traversait des sentiments contradictoires. Il était attiré par la bouche et les mains qu'il jugeait sensuelles [...]. Il craignait d'avoir affaire à une folle, à une droguée, ou à une femme mariée.

LL : 106—107

Laura est un personnage protéiforme comme l'est le trickster qui s'incarne en toutes sortes d'animaux. Elle apparaît sous de multiples aspects souvent contradictoires comme une fille « un peu perdue » (LL : 105), « complètement sonnée » (LL : 108), une « sauvagesse » (LL : 110) ou « un beau bébé » (LL : 110). Et comme nous le lisons dans le roman, la rencontre avec Laura « fut le plus grand triomphe de la vie sentimentale de Pascal » (LL : 110). Flore Cocon, pour sa part, fait penser aux femmes « petit format » (LL : 106). Récalcitrante et impulsive comme Laura, Flore bouleverse efficacement les habitudes quotidiennes de ses amis et des nouveaux-venus. Elle change la vie des hommes (Pierre, son amoureux, Marc, son amant et bien d'autres adorateurs : Laurent, Maxime) ainsi que des femmes (Josette Rowan, Louanne).

Provocantes et réservées, exhibitionnistes et réflexives, Laura comme Flore touchent les cordes sensibles de la sexualité masculine. L'une et l'autre déploient par surcroît la métaphore de la sexualité qu'incarne le trickster. Elles entraînent les hommes dans les rouages des dépendances affectives et érotiques ce qui fait que ces victimes, en les haïssant ou en les adorant, ne peuvent plus vivre sans elles. Après les avoir connues, ils ne sont plus les mêmes. Marc, le

mari de Julie, ensorcelé par la beauté de Flore, retourne plusieurs fois dans son appartement : « Marc va reconduire Flore, rue Linton. Il monte. Deuxième réveillon. Avide. Goulu. Sauvage. — Et putain avec ça, se dit Marc en rentrant » (*FC* : 32). Laurent, témoin oculaire de la scène du « missionnariat de catin » (*FC* : 111) que Flore a donnée pendant le vernissage, reste longtemps poursuivi par la beauté, la misère et la souffrance de cette femme traquée.

Laurent était témoin. Il avait vu le front se tendre, se plisser, se hausser, s'enlaidir, se barrer, se résoudre. Il avait entendu les plaintes dans le sommeil.

Pour lui qui avait grandi près de la rivière, Flore souffrait d'un embâcle. Il attendait.

Un soir, après avoir remué le bois de l'âtre, il sentit le regard qui s'attachait à ses mains, qui longeait ses bras et qui se fixait sur sa poitrine. Un vide se fit en lui. Son sang se tassait pour mieux gicler. Il posa une main sur la nuque de Flore, descendit l'échine. Le bois crépita. Les rideaux se frôlaient aux appuis des fenêtres.

FC : 116

Gilles pressentant la nature fugueuse de son amante, cherche à tout prix à la retenir et la camper auprès de lui. L'homme respecté mais amoureux a l'intention d'acheter un appartement pour créer leur coin-refuge, pour bâtir de jour en jour leur stabilité.

Il lui avait donné ses deux adresses, ses trois numéros de téléphone, inscrits en gros sur l'envers du napperon de papier. Il y avait de l'espoir : elle ne lui rendait pas le napperon comme d'habitude, elle promettait d'écrire ou de téléphoner, elle ne donnait pas de rendez-vous.

LL : 92—93

Laura disparaît en effet de la vie de Gilles ainsi que de celle de Pascal. L'un comme l'autre l'attendent et croient trouver un signe de sa part, le signe de sa présence. Gilles devient sentimental et exceptionnellement patient. Il achète une photo d'elle faite d'ailleurs par Pascal avec laquelle il passe des heures dans une chambre de l'hôtel. La rencontre avec Laura ou avec Flore est une rencontre profonde avec soi-même qui établit une nouvelle possibilité de communication avec les autres. Laura Laur laisse des traces ineffaçables de cette rencontre mais elle disparaît elle-même aussi vite et subitement qu'elle a apparu. Elle s'éclipse de la vie des autres ainsi que de la sienne une fois pour toutes. Thérèse, la femme de son frère, entre dans sa chambre, « elle regarde Laura dormir. Puis, elle comprend que Laura ne dort pas. Qu'elle ne respire pas. Qu'elle ne respirera plus » (*LL* : 172). Gilles, dans un dernier élan pour la retenir encore un moment, s'étend sur son corps mort. Laure et Flore, disparaissent, chacune à sa manière.

Le scénario commun qu'engendre la figure du trickster se repère encore dans *La passion selon Galatée* et dans *Maude*. Nous y retrouvons une orchestration alambiquée du jeu entre le double positif et négatif. Maude devient agressive en affrontant son double négatif. La jeune femme, qui est d'habitude de nature tranquille, attaque l'amie de son mari. « Maude danse, et soudain, elle agresse. Soudain elle crache au visage. Soudain, elle gifle, ou elle griffe. Une fois, un coup de pied au bas-ventre d'une femme, toujours une femme » (*M* : 58). Galatée a plusieurs doubles négatifs. Sylvie Nord, une jeune femme amérindienne, suit Galatée partout dans ses tournées et devient son imprésario, sa couturière, bref son ombre. Incomprise, délaissée pour d'autres, Sylvie renvoie à Galatée un message symbolique. Elle lui offre un cube de bois peint en rouge vif. La dépositaire du cadeau énigmatique le décrit de la manière suivante : « Il y a une petite boule qui remue à l'intérieur sans frapper jamais les parois. Elle doit être dans une cage, au centre de l'intérieur du cube. Je n'imagine pas comment il s'ouvre. Ses côtés sont scellés. S'il y a des clous, ils sont invisibles. C'est un cube parfait. Il renferme une information que j'ignore à mon sujet » (*LpsG* : 175). Galatée parvient assez vite à se voir dans la structure labyrinthique du cube et à comprendre le message de son double. « Je suis impénétrable, affirme Galatée. Voilà ce que Sylvie Nord a voulu me dire. Je suis un cube impénétrable, lisse, parfait. J'ai un pois chiche emprisonné dans la tête. Je dois trouver le moyen de m'ouvrir moi-même, et ce sera au prix de me détruire [...] » (*LpsG* : 176). Mis à part le double persécuteur, il a y un double protecteur qui ne désire que du bien pour Galatée. Sarah, la mère d'une petite fillette, déploie une forme de protection sur Galatée en lui procurant un coin-refuge et des conseils éducationnels. Elle lui fait comprendre les ficelles qui animent ses relations avec les femmes :

Il faudrait voir si tu ne t'acharnes pas contre les mots pour éviter de faire face à autre chose, dit Sarah. [...] — qui serait une forme de misogynie. Plusieurs femmes adorent les misogynes qui les adorent parce qu'elles ont grandi dans l'adoration d'un misogyne. Babey ne serait pas la première.

LpsG : 109

Finalement, l'étude de la figure du trickster a dépassé le cadre de notre sujet principal qui est la description de la fugueuse jacobienne. Nous avons mis l'accent sur le jeu des doubles qui ne concerne pas uniquement la fugueuse mais le contexte plus général, celui de sa famille et des règles mystérieuses qui la régissent. Le contexte plus large de nos réflexions témoigne suffisamment de l'étendue de l'esprit du trickstérisme qui se laisse dépister dans tous les romans jacobiens. La figure protéiforme du trickster marque sensiblement le cours des événements dans *Rouge, mère et fils* mais elle devient le signe distinctif, une sorte d'étiquette caractéristique aux multiples personnages jacobiens. Pourtant,

nos recherches ont permis de prouver le lien inextricable qui se dessine entre le scénario commun du bourreau et de la victime et la figure du trickster. La dialectique du bourreau et de la victime intègre dans sa synonymie polyphonique le personnage de la mythologie amérindienne comme celui-ci exemplifie directement l'enchevêtrement inextricable des dépendances propres à cette relation. Les figures du bourreau, de la victime et du trickster se superposent en composant un ensemble thématique original et marquant de l'imaginaire jacobien. Le parcours de ces personnages s'avère déterminé par les règles préétablies du roman psychologique, du roman familial et de la composition de la fugue et surtout par les modifications introduites par l'écrivaine.

En prenant en considération tous ces facteurs, l'intertextualité du trickster propose une autre lecture de l'œuvre romanesque dont l'auteure révisé et réécrit une nouvelle hiérarchie de valeurs. Suzanne Jacob démolit conséquemment dans ses romans l'institution de la famille en dénonçant les sévices exercés par le père ou les amours secrètes de la mère (la synchronicité transgénérationnelle). Elle attire l'attention du lecteur sur le rôle majeur du secret familial qui condamne les plus proches à une guerre psychologique sans merci ni pardon, qui les enferme dans une cage de silence transmise de la mère au fils (*RMF*), du père aux filles (*LpsG*), d'une génération à l'autre (*F*). Le dernier roman de Jacob en apporte un témoignage percutant. « Avec *Fugueuses*, comme l'affirme Doris G. Eibl, l'auteure, à l'instar de la fugue musicale, nous donne à lire une étonnante fugue d'écriture, une œuvre à plusieurs voix qui explorent, une fois de plus, leur roman familial pour en découvrir les secrets, pour relever tout ce qui, dans l'histoire de quatre générations, reste scellé par un "pacte de silence" (*LO* : 28). S'inscrivant dans une fugue plus large, celle qui est en train de s'élaborer depuis *Flore Cocon* » (E i b l D.G., 2007 : 163), *Fugueuses* excelle à illustrer la rencontre avec le trickster. Le trickstérisme ou la rencontre avec l'autre met fin à la transmission du secret. Le trickster jacobien, qu'il soit le double négatif du personnage ou son ombre ou encore l'ange gardien qui procure une protection miraculeuse, conduit à la réconciliation avec soi-même (Luc, Delphine), avec l'autre, avec les plus proches (Alexa, Nathe). Ainsi le trickster rétablit un nouvel ordre : il répare ce qui a été démolí, il donne ce qui manquait. La figure du trickster telle qu'elle se promène dans le roman jacobien devient le symbole de la connaissance de soi, de la reconnaissance de ses limites humaines et de la réconciliation (*LpsG*, *RMF*, *F*).

4. La séduction ou le mythe des jumeaux

Il nous reste à présenter l'ampleur incontestable de la thématique des jumeaux qui constitue la dernière variante et la meilleure manifestation du mythe du double⁵⁸. Gardant la même perspective analytique indiquée par l'*effet-personnel*, nous entreprenons d'étudier et d'interpréter la réécriture du mythe des jumeaux que le lecteur trouve dans l'œuvre de Jacob. Nous nous penchons en particulier sur les figures et thèmes annexes qu'il engendre. La prise en considération de la référence intertextuelle (le *personnel narratif*) et du marquage idéologique des personnages qui se manifestera dans ce contexte à travers le *savoir-voir* (le *personnel herméneutique*) permettent de saisir et de déterminer la dernière variante de la figure de la fugueuse.

À travers les siècles, de la Bible et de ses deux frères ennemis, Caïn et Abel, à nos jours, les jumeaux exercent un curieux pouvoir de fascination et d'attraction. Ils sont l'objet des plus grands phantasmes de l'histoire ; on leur prête des dons surnaturels, par exemple la capacité de faire naître une ville (Romulus et Rémus). Le thème des jumeaux est profondément ancré dans l'imaginaire et l'inconscient collectif comme le prouvent d'innombrables créations littéraires, picturales, sculpturales, cinématographiques. La mythologie grecque célèbre les deux jeunes garçons de Zeus, appelés les Dioscures. Fernand Comte précise que « selon certaines versions, Léda, femme de Tyndare, roi de Sparte, reçoit la visite de Zeus, qui a pris l'apparence d'un cygne. Elle s'unit à lui et dans la même nuit a des relations avec son mari. De ces unions naîtront deux paires des jumeaux : Pollux et Hélène sont enfants de Zeus ; Castor et Clytemnestre sont enfants de Tyndare » (C o m t e F., 2004 : 67). Castor, un bon guerrier, et Pollux, un pugiliste émérite sont inséparables et se complètent mutuellement. Ils sont compères dans la lutte comme dans l'amour. Ils combattent ensemble comme ils tombent amoureux en même temps de deux sœurs. On peut constater en généralisant que les jumeaux qui s'avèrent absolu-

⁵⁸ Parmi une riche bibliographie sur la gémellité nous signalons les ouvrages : P i e r r o t J., 1967 ; Z a z z o R., 1960 ; 1993.

ment semblables, deviennent des doubles ou des copies l'un de l'autre. Ils n'expriment que « l'unité d'une dualité équilibrée. Ils symbolisent l'harmonie intérieure obtenue par la réduction du multiple à l'un. Le dualisme surmonté, la dualité n'est plus qu'apparente ou jeu de miroir, l'effet de la manifestation » (Chevalier J., Gheerbrant A., 1982 : 546). Wladimir Troubetzkoy met en relief dans son essai l'ambiguïté de la nature des jumeaux et des sentiments contradictoires qu'ils alimentent. « Les jumeaux ont toujours été *sacri monstrum* en deux corps, prodige édifiant, maléfique / bénéfique, les deux à la fois, car si, *excrementa divum*, progéniture du divin, ils ont reçu de leur origine surnaturelle la puissance de faire le mal, ils peuvent, si l'on sait, à travers eux, rendre propice le dieu ou le génie qui les a engendrés, exercer la même puissance, par les mêmes voix, mais à l'inverse faire le mal, réparer le mal comme faire tourner le bien au mal : tout jumeau est sorcier » (Troubetzkoy W., 1996 : 29).

Le thème des jumeaux se laisse découvrir dans la littérature française en commençant par des textes narratifs médiévaux⁵⁹, en passant par les pièces théâtrales pour aboutir aux *Météores* de Michel Tournier. L'œuvre de Tournier est un roman gémellaire qui réactualise le mythe des jumeaux en touchant aux questions similaires de la gémellité et de l'identité, la complémentarité, l'opposition, le dédoublement, la dualité. Nous avons déjà montré que ce *topos* jouit d'une certaine renommée dans le domaine québécois. Nombreux sont les auteurs québécois qui se plaisent à jouer avec les possibilités indéfinies du double et du dédoublement. Nous ne voudrions attirer l'attention ici que sur *L'Enfant migrateur*⁶⁰, l'un des romans de Claudette Charbonneau, dite Aude, qui raconte une émouvante histoire de deux jumeaux inséparables. La force d'attachement et d'amour que témoigne Hans, un géant « normal » pour son frère Benoît, un drôle de garçon retardé intellectuellement, fait penser à l'union et à l'amour des vrais jumeaux de *Wells* de Suzanne Jacob.

4.1. Wells ou aux sources de la séduction gémellaire

Nous en venons ainsi aux jumeaux de Jacob dont l'histoire amoureuse domine pleinement *Wells*, qui devient ainsi notre troisième roman mis en étude. *Wells*, paru en 2003, se compose de deux parties. La première, intitulée *Les Plages du Maine*, a déjà vu le jour en 1989, la seconde, écrite plus tard, s'intitule *La suite*. Ce titre littéral et métonymique appelle un commentaire.

⁵⁹ Le lai de Marie de France intitulé *Le Frêne* ou sa continuation *Frêne et Galeran*, ou *Galeran de Bretagne*.

⁶⁰ Aude, 1998.

Wells est un village touristique de la côte méridionale du Maine (au nord-est des États-Unis) où, d'après ce que disent des guides touristiques, se trouvent les meilleures plages, les meilleurs hôtels et de beaux endroits à visiter. Jacob situe l'action de son roman à Wells où se rencontrent une sœur et son frère, non pas pour admirer les beaux panoramas et les plages sablonneuses du Maine, mais pour prendre le grand deuil après la mort de leur mère (*Les Plages du Maine*) et pour y revenir vingt ans plus tard afin de vivre le deuil de leur père (*La suite*). Le roman raconte l'histoire de vrais jumeaux de sexes différents qui cherchent à comprendre, à travers les événements douloureux que la vie leur apporte, le mystère de leur nature gémellaire.

Jacob réécrit dans *Wells* le thème des gémeaux qui s'apparente à celui du double, l'un comme l'autre constituant, comme l'on a dit, un signe distinctif de son œuvre. Relativement fidèle aux enjeux mythologiques de la gémellité, l'écrivaine donne une version plus complète et plus variée de l'histoire des personnages des jumeaux. Elle les dote d'une tension amoureuse qui crée tout un réseau de sentiments inextricablement enchevêtrés comme : amour / haine, attirance / dépendance, plaisir / angoisse, séduction / soumission, homosexualité latente. Comme la gémellité contient en germe la plupart des stratégies amoureuses innées, il nous paraît sensé de formuler l'hypothèse qu'elle constitue l'essence de toute séduction et devient la figure synonymique même de la séduction. Il importe de souligner que le thème de la séduction est doublement mis en scène dans *Wells*. La première conception de la séduction qui s'avère primordiale s'inscrit dans le contexte intimement familial. Jacob reste dans le cadre qui lui est cher, c'est-à-dire le clair-obscur de la vie familiale. Elle exhibe d'une manière poétique l'union viscérale et intrinsèque, la symbiose la plus parfaite qui apparaît entre la mère et son enfant pendant la grossesse. La jumelle en s'adressant à son frère lui explique le sens de l'amour maternel, gratuit et inconditionnel qui est à l'origine de tout :

[...] je sais que ce que je dis est loin de rendre compte de la mesure de cette séduction que nous avons connue *in utero*, dans les entrailles de notre mère où la musique faisait vibrer l'os sacré qui tenait la coupe dans laquelle nous baignions. L'os sacré, les cinq vertèbres soudés, c'est l'os qu'on offrait en sacrifice, l'os sur lequel s'appuie toute la musique [...].

W : 68

La vision de la séduction jacobienne dit l'essentiel sur les rapports entre la mère et l'enfant en passant sous silence tous les poncifs psychologiques portants sur l'amour parental. Toute mère fait un acte sacré en offrant son corps à l'enfant afin qu'il acquière sa propre vie. Et c'est dans ce sens que la mère amène son enfant à la liberté en le mettant au monde. *Wells* constitue un modèle exemplaire où la séduction est doublement mise en scène. Tout se passe

dans l'ordre des choses ; d'abord il faut qu'il y ait la séduction maternelle pour que d'autres ramifications puissent s'y greffer. Il importe encore d'expliquer ce qui s'est glissé entre les lignes et ce qui porte sur le sens que la romancière attribue à la séduction. Séduire l'autre signifie l'amener à sa liberté, l'amener « à comprendre que chaque seconde est la précieuse seconde qui nous rend à la liberté qu'on souhaite » (W : 68). La liberté acquise rend possible la prise de conscience des choix à faire, des responsabilités à prendre. Jacob lie également, peut-être d'une manière un peu paradoxale, la séduction au sacrifice. Se dévouer demande un effort pour combler un besoin viscéral ou obéir à un impératif supérieur. La séduction maternelle *in utero* constitue cette force qui entraîne, qui donne aux jumeaux à goûter et à vivre la communion des âmes. C'est non sans raison que des vrais jumeaux de sexes différents de Wells font penser à la figure de l'androgynie, surtout à son image renversée. Nous retrouvons ainsi une référence intertextuelle qui détermine la nature de la relation gémellaire. L'androgynie, indifférencié à l'origine, est souvent représenté dans l'imaginaire mythologique comme un être double possédant à la fois des aspects masculins et féminins. Il reste signe de totalité, d'union et de complétude où la séduction mutuelle s'avère superflue. Tout est différent hors du monde-ventre maternel, hors du cadre familial.

Dans le deuxième temps, le sens de la séduction plus revalorisé change de niveau relationnel. Conformément à la règle qui dit que la personne qui n'a pas été séduite ne peut pas séduire, le couple androgynie séduit *in utero* se plaît à mener instinctivement le jeu duel avec ses victimes potentielles. La sœur et le frère trouvent un plaisir inouï à charmer les autres. La main dans la main, serrés l'un contre l'autre, remarquablement beaux et riches, ils font penser au cliché du couple idéal diffusé par les médias :

Nous étions nous-mêmes, moi et ma sœur, des beautés. Les gens s'écartaient, cherchant un recul pour mieux nous dévisager. Ils n'arrivaient jamais à avoir vu ce qu'ils tentaient de voir, car on ne peut rien arracher à la beauté en la dévisageant. Lorsqu'on tente de dévisager une beauté, on est aussitôt submergé par une honte inexplicable. Il faut baisser les yeux vers la terre pour reprendre son souffle.

W : 22

La curiosité fascinée et l'émerveillement à peine caché des étrangers ne comblent pas les jumeaux identiques qui préfèrent leur mutuel ravissement que l'applaudissement du public. À vrai dire tout se passe entre eux, dans le microcosme de leur attirance-dépendance. Par la ressemblance physique l'un devient le reflet de l'autre ou même son miroir. Il est relativement facile d'y décoder la lecture du mythe de Narcisse, l'une des plus grandes figures de la séduction qui hante la mythologie et marque sensiblement l'esthétique jacobienne. Nous vou-

drions rapporter la version moins connue du mythe, celle de Pausanias qui raconte pour ainsi dire les aventures sentimentales des jumeaux jacobiens.

Narcisse avait une sœur jumelle, à laquelle il ressemblait extrêmement. Les deux jeunes gens étaient très beaux. La jeune fille mourut. Narcisse, qui l'aimait beaucoup, en ressentit une grande douleur, et un jour qu'il se vit dans une source, il crut d'abord voir sa sœur, et cela consola son chagrin. Bien qu'il sût que ce n'était pas sa sœur qu'il voyait, il prit l'habitude de se regarder dans les sources, pour consoler sa perte.

Baudrillard J., 1979 : 97

La lecture du roman de Jacob dans cette perspective mythologique explique bien la dépendance des jumeaux et surtout l'adoration inconditionnelle et incommensurable que le frère porte pour sa sœur et qui, par la suite, se changera en souffrance. Il faut néanmoins remarquer que Jacob apporte quelques heureuses modifications qui font que la relation entre les jumeaux est plus complexe et se prête à plusieurs scénarios. Jacob ne tue pas la jumelle mais la fait disparaître de la vie de son frère. La romancière transmet l'essence de la gémellité en mettant à profit quelques procédés techniques. Elle choisit la structure binaire (diptyque) du roman et propose en particulier la mise en scène d'une apparition-disparition qui reste inséparablement liée à cet imaginaire. La première partie du texte constitue cette apparition du couple gémellaire qui annonce instinctivement la deuxième, celle de la disparition de la sœur qui quitte son frère et vit difficilement cette séparation de corps malgré la communion et la complétude des esprits :

Il est vrai que j'ai connu des périodes de grandes difficultés, que mon esprit s'est séparé de mon corps, que mon corps n'a plus obéi à la gravité et qu'il a rampé sur un mur jusqu'au plafond comme si j'étais une mouche, tu imagines ! Je me souviens de tout et peux-tu imaginer combien de joies j'ai connues d'avoir été un être dont la moitié de l'âme s'occupait de vendre des voitures et de faire fructifier les avoirs de son père !

W : 67

Elle décrit la vie difficile des deux êtres séparés mais unis à la fois qui se retrouvent au bout de vingt ans pour revivre la communion des âmes. Ce qui reste commun au roman de Jacob et à la version de Pausanias, c'est que leurs jumeaux sont dotés d'une beauté remarquable qui se trouve à l'origine de leur fascination réciproque. Jacob n'adopte que des éléments incontournables à la constitution des portraits physique et psychique de ses protagonistes qui, mis en parallèle avec le célèbre mythe littéraire des gémeaux, offrent une étonnante efficacité diégétique et le vrai plaisir du texte. Le lecteur sait et reste convaincu que les jumeaux jacobiens sont exceptionnellement beaux. Comme nous l'avons

déjà montré, les jumeaux de *Wells* ont hérité l'apparence de leur mère dont la beauté « dépassait toutes les limites du tolérable » (*W* : 13) et troublait sensiblement l'entourage⁶¹. Ce que nous montre Jacob dans sa version du mythe des gémeaux, c'est que la beauté elle-même est séduisante. Elle attire l'attention. Elle brouille les idées et trouble le corps. On l'associe à de plus hautes valeurs comme celles de la bonté et de la vérité (elle fait partie de la triade de Platon : bonté, beauté et vérité, donc à cette hiérarchie de valeurs qui est le rêve de toute l'humanité). Mais il se peut qu'elle se trouve à l'origine des méfaits, de la folie, de la cruauté ou même du meurtre. Jacob dessine cette co-dépendance à travers plusieurs exemples. Le jumeau est cleptomane puisqu'il est beau. Nous lisons sur la première page du roman :

Il m'est très facile de voler parce que je suis beau. Ma sœur m'a appris à me servir de la fascination que la beauté exerce sur les gens pour me procurer toutes les choses dont on éprouve le désir au fur et à mesure qu'on est prévenu de leur existence. Je vole des gens de tous les âges parce que la beauté fascine les gens de tous les âges.

W : 9—10

Le père quitte le foyer familial, abandonne ses enfants puisque leur mère est trop belle⁶², puisque « la beauté rend les nerfs des humains malades. Elle plonge les humains dans le désespoir. Les humains ont besoin de guides pour s'aventurer dans les territoires où la beauté est suprême, et la plupart de ces guides deviennent fous un jour ou l'autre » (*W* : 28). Jacob nous montre que la beauté peut être une arme à double tranchant, qu'elle peut devenir source de bonheur et de malheur.

Passons de l'extérieur à l'intérieur, de la sobriété du dessin physique des jumeaux à la complexité de leur nature psychique. Il serait erroné de croire que par l'évocation du mythe des gémeaux la romancière réduit l'art de séduire à la théorie de l'identité, du reflet, à l'idée que « la séduction se fondrait dans l'attraction du même, dans une exaltation mimétique de sa propre image, ou dans le mirage idéal de la ressemblance » (*Baudrillard* J., 1979: 96). Jacob, conformément au mythe littéraire, confirme que la force séductrice peut résider dans l'altérité psychologique des jumeaux. *L'éthopée* des jumeaux jacobins illustre la règle qui dit que les contraires ne s'excluent pas mais s'attirent. Rien de surprenant que l'écrivaine bâtit conséquemment le portrait moral qui est fondé sur l'opposition totale des personnalités des héros. Ainsi, elle emploie en toute occurrence les mêmes métaphores pour désigner la nature différente

⁶¹ Son mari la quitte puisqu'il ne peut pas s'habituer à sa beauté qui le dérangeait dans leur vie commune.

⁶² *W* : 28 : « Son mari (notre père) ne supportait pas cette élévation qui tient en échec toute amorce, toute tentative de familiarité ».

des jumeaux identiques. Nous trouverons ainsi la confirmation de nos remarques précédentes concernant la force psychique de la fugueuse jacobienne. La sœur « est un roc noir face à l'océan » et le frère est « un vent furtif qui s'agite autour d'elle » (W : 17) ou encore un peu plus loin : « ma sœur est le roc. Je suis le vent ». Jacob n'accumule que des traits essentiels à la constitution de la nature fugitive et instable du jumeau qui possède une personnalité dépendante. Le héros de *Wells* se contente de suivre le parcours par sa sœur. Sans le moindre signe de révolte, il accepte et suit aveuglement toutes ses démarches bien qu'elles lui paraissent peu sensées. Il parle pour attirer l'attention de sa sœur mais il finit par l'agacer étant donné que son langage est bourré de clichés, des « phrases toutes faites, des mots sans intentions, sans profondeur » (W : 23). Conscient de sa vulnérabilité, de sa dépendance vis-à-vis de sa sœur, il essaie d'établir un réseau d'habitudes pour y établir une sorte de sécurité et de stabilité. Le jeune homme en parle ainsi : « Je ressens l'habitude comme une structure nécessaire à ma survie. Je n'ai pas, à l'intérieur de moi, d'architecture suffisamment stable pour assurer ma vie » (W : 29). Le jumeau conserve quelques habitudes devenues des obsessions destructrices, celle de voler et celle de chercher la dépendance de sa sœur⁶³, puisqu'elles le protègent et le rassurent. Son autonomie nécessiterait le courage de laisser partir celle qu'il aime avec la certitude que cet amour ne sera pas détruit.

En ce qui concerne le portrait moral de la sœur, il faut souligner qu'il contredit doublement celui de son frère. Premièrement, comme nous l'avons déjà cité, la jumelle est comparée au « roc noir », qui évoque la dureté de caractère de la personne déterminée, décidée, tenace et sûrement inflexible. Deuxièmement, le portrait de la sœur n'est pas porté vers l'intériorité comme celui de son frère jumeau mais vers l'extériorité. Jacob fait la description en action qui représente de façon directe les caractères psychologiques et moraux de l'héroïne. C'est elle l'audacieuse qui prend toutes les décisions à peine raisonnables. Elle se résout à transporter le deuil sur les plages du Maine, elle loue, à la mi-juillet, une chambre avec plage privée dans un hôtel à Wells qu'elle aménage, dirait-on, pour la scène de son spectacle théâtral. La jumelle déménage « une table ronde en fer de la terrasse de l'hôtel à la lisière de la marée haute sur la plage, puis les deux chaises droites en fer forgé peintes en blanc comme la table » (W : 15). Les quatre bouteilles de saké accompagnées de deux minuscules bols chinois au fond desquels sourient des femmes nues plantureuses font partie du tableau qui est dominé par la silhouette immobilisée de la jumelle en noir qui fixe implacablement la ligne de l'horizon où se faufile également

⁶³ W : 18 : « Pourtant, en dépit de ce manque de courage qui me caractérise, ma sœur ne m'oblige à rien. Lorsque nous nous tenions la main dans le métro, elle sa bouche peinte, elle ne m'obligeait à rien, elle ne me retenait pas. Elle me guide et je lui dois tout ». Et un autre fragment, p. 33 : « Ma sœur me domine totalement par la liberté qu'elle me laisse. Elle ne m'oblige à rien ».

l'ombre fugitive du jumeau impatient de traverser cette espèce de séance. Au bout de quelque temps, elle interrompt brusquement la cérémonie du deuil et en décidant pour tous les deux elle annonce : « notre mère est bien morte » (W : 40). Le dernier verdict de l'héroïne, celui de leur séparation, constitue cette touche finale qui achève explicitement son portrait moral. Ainsi le protagoniste s'en souvient encore au bout de vingt ans :

[...] elle a dit qu'on y allait. On y allait et je ne savais rien, j'ignorais tout, j'étais un roseau souple rempli de vent, je la suivais dans le sable bouillant, mais elle, c'était pour [...] me ramener à la Plymouth, pour m'enjoindre d'y monter seul, c'était pour me montrer sur la carte par où je devais rentrer.

W : 50

La brusque décision de la sœur qui laisse définitivement son frère en coupant tous les liens pourrait paraître féroce ou au moins inhumaine. Rien de tel si l'on prend en considération la conception de l'amour dans l'œuvre jacobienne. Le couple gémeaire de *Wells* constitue cette union première et matricielle qui réapparaît dans ses multiples variantes et ramifications dans tout roman de Jacob. Leur microcosme explique la dialectique de la séduction qui se présente de la manière suivante : l'homme une fois séduit peut ou même doit être abandonné afin qu'il reconnaisse sa liberté et accepte d'en être tenu pour responsable. En parlant de l'amour entre la mère et ses enfants nous avons déjà mentionné cette interdépendance qui change de signification et prend de l'ampleur dans la relation homme—femme. Celle-là est constituée sur l'opposition entre la faiblesse émotionnelle de l'homme et la force mentale de la femme. C'est non sans raison que Jacob répète plusieurs fois dans *Wells* que la femme est du roc et que l'homme est du vent. Dans le monde romanesque de Jacob l'homme, généralement faible et souvent passif, incarne la faiblesse teintée de paresse morale, intellectuelle et existentielle. Abîmé par le passé immodeste (pédophilie), impuissant à agir, l'homme est absent ou à peine présent dans la vie familiale. C'est la femme qui, dotée d'une personnalité endurente et autoritaire, prend la relève et impose les règles du jeu. C'est pourquoi les héros masculins créés par Jacob ne sont pas de grands séducteurs chevronnés bien qu'ils soient séduisants. Ils ne séduisent pas (ou ils le font rarement) mais ils se laissent séduire par les femmes et témoignent constamment de leur disponibilité et de leur permission d'être des victimes de la séduction. Le dernier mot appartient toujours à la femme qui par la séparation, la rupture ou d'autres formes de disparition, réussit à dynamiser toute relation, y compris celle du couple originaire.

Nous passons ainsi au deuxième volet où l'absence, étant d'ailleurs l'une des figures majeures de la séduction, soumettra à l'épreuve l'attachement des jumeaux qui trouvera son extension dans une nouvelle forme, bien originale, de

séduire l'autre. Il est clair que les différences affectives et intellectuelles des protagonistes jacobiens s'avèrent insurmontables mais elles se complètent paradoxalement en restaurant une sorte d'union originaire. Jacob met sensiblement l'accent sur la complétude et sur la communion totale d'esprit de ces êtres opposés. « De ma sœur ou de moi, confesse le narrateur, je ne sais pas qui est l'autre, je ne sais pas qui parle ou qui doit parler » (W : 18) et un peu plus loin il rajoute : « je ne saurai dire avec certitude où ma sœur finit et où je commence » (W : 20). La communion d'esprit appelle la communion de corps. Pierre Brunel explique que « le couple gémellaire, en effet, nous conduit [...] dans un territoire mental où la force des tabous est la plus contraignante » (Brunel P., 1988 : 635). L'affection des jumeaux identiques frôle l'inceste. Le leitmotiv de l'inceste, comme nous l'avons mentionné, apparaît déjà dans le poème intitulé *Gémellaire I*. La sœur s'y adressant à son frère qui lui refuse « sa mamelle dorée » (Jacob S., 1980 : 11) lui avoue sa passion : « Reviens mon frère, mon amour, mon frère » (ibidem : 12). *Gémellaire III* se termine par contre par la confession qui reprend l'aire sémantique de la gémellité :

Car je voulais te voir
 en toute cécité — à ce point
 je passais du temps à te prêter mon visage
 et c'est dans ces jeux de miroir
 qu'au-delà l'impossible
 je t'ai incarné.

ibidem : 19

Nous avons dans *Wells* la scène renversée de l'aveu. C'est le frère qui désire changer ses pensées en actes :

Lorsque ma sœur est rentrée de sa promenade, il a fallu que je fasse preuve d'une force inhumaine pour résister à l'élan qui voulait me précipiter vers elle. Lorsqu'elle s'est approchée de la table, lorsqu'elle s'est assise à nouveau, il m'a fallu tant de force pour avoir raison de cette lame de fond qui aurait tout ravagé pour en finir, que je me suis évanoui. Effacer ce projet de deuil, prendre ma sœur dans mes bras, l'embrasser longtemps sur le front, jusqu'à ce que sa bouche s'entrouvre, que j'ouvre la mienne en retour, que nous nous tétons la langue pour dormir.

W : 24

Ce qui est caractéristique c'est que cette attirance voit le jour après la mort de la mère qui, devenue une grande absente, ne comblera plus jamais les besoins émotionnels de ses enfants. Les jumeaux bouleversés de la nature de leur affection ne laissent pas extérioriser leurs penchants profonds et n'avouent pas leurs sentiments. La séparation qui devient la quête inquiétante de « l'âme

déployée » ou l'attente impatiente de la deuxième moitié permet de révéler la passion homosexuelle de la sœur (voir la partie suivante sur la séduction au féminin) et la communication moins parfaite du frère avec sa femme. L'homme se laisse séduire, conformément à ce que nous avons déjà montré, tandis que la femme dont « la dureté diamantaire » (W : 50) ne supporte pas le vide existentiel, recherche inconsciemment dans ses multiples relations amoureuses au féminin l'image de la mère disparue.

Nous voudrions tout particulièrement mettre en valeur une des scènes de *Wells* à l'origine de multiples figures de séduction qui programment bien des relations amoureuses et que relie tous les romans de Jacob. Retournons sur les traces des jumeaux identiques mais séparés : le frère devient apparemment « l'homme sans symptôme » (W : 47) retourne, comme le fils prodigue⁶⁴, à Montréal, à la maison de son père et s'engage dans le commerce solidement assis des voitures. Il épouse Cécilia pour laquelle il n'éprouve qu'une forte amitié puisque son amour va toujours vers sa sœur. Cécilia, mise au courant de l'affection suspecte puisque incestueuse de son mari (d'après les autres qui lui en parlent), se résout à faire la plus grande fugue de sa vie afin de connaître la vérité. Elle part pour l'Europe, à Bremen où elle retrouve sa belle-sœur. La rencontre des deux femmes qui connaissent et aiment le même homme se trouve à l'origine de la scène modèle que nous appelons la théâtralisation de la séduction qui revêt une valeur symbolique de la mise en abîme⁶⁵. La séquence rituelle de la séduction se passe en deux actes.

- La jumelle se rend compte dans un premier temps de la nécessité de séduire sa belle-sœur.

Alors, au lieu de protester et d'expliquer, j'ai séduit Cécilia. Elle en avait tant besoin à l'époque où elle s'est pointée dans l'embrasure de la porte jamais fermée de ma loge et où j'ai su que c'était ta femme, cette orpheline qu'aucune mère n'avait jamais séduite [...].

W : 67

Il faut absolument souligner la nature de cette relation qui s'établit toujours entre celle qui est plus forte et autonome et celle qui subit la séduction à l'autre.

- Dans le deuxième temps, elle passe à l'acte :

Nous avons passé cinq jours à Bremen. Le soir, je chantais. Nous allions tôt dans la loge, elle se maquillait près de moi, puis nous nous séparions comme

⁶⁴ W : 53 : « En fait, là où la Plymouth m'avait lâché, j'avais fait appel à mon père pour lui demander conseil, même si j'avais déjà vingt-neuf ans à l'époque, et même si je n'avais plus parlé à mon père depuis que nous l'avions définitivement renié, ma sœur et moi, sans discuter de son cas, sans procès, l'esprit léger et bien tranquille ».

⁶⁵ Puisqu'elle reflète en miniature l'art de séduire dans tous les romans jacobiens.

si c'était elle qui devait entrer en scène, nous nous embrassions et je lui souhaitais bon courage. Alors, je ne la voyais plus mais je la sentais dans la salle, totalement à ma place et me guidant vers ce dont elle avait besoin, ce savoir, ce savoir que nous ne sommes pas, toi et moi, dans le lieu d'un inceste, mais dans le lieu de la gémellité qui est un lieu hors d'atteinte, que les tripotages n'atteignent pas. Non ? Je souhaite pour elle qu'elle ait gardé jalousement le secret de sa fugue et je souhaite que tu aies compris combien elle en avait besoin pour partager un peu ce mystère de la gémellité qu'elle a entrevu en se maquillant aux abords de la scène, en m'écoutant chanter, qu'est-ce que je dis ? En chantant à ma place.

W : 68—69

Jacob réécrit à travers cette scène le mythe des jumeaux et surtout la nature de la séduction gémellaire telle qu'elle existait entre le frère et la sœur. On le voit bien que tout s'y répète : la ressemblance physique des femmes élaborée par l'art du maquillage, les gestes, les mouvements en miroir, la fascination mutuelle. La séduction a lieu entre le regardant qui est toujours plus autonome et le regardé qui s'y soumet, ce qui crée la relation de dépendance affective nécessaire à ce que la personne séduite acquière la liberté totale. Suzanne Jacob a dit que

quand l'image de soi est assez forte pour porter un être dans l'autonomie, c'est une structure de l'être qui est proposée. Ainsi la véritable séduction en profondeur est-elle celle d'une structure de l'être qui rencontre celle de l'autre. Il y a dans la séduction un échange de structure qui va changer la vie, qui va faire que la vie a lieu : dans une mise au monde.

Royer J., 1987 : B-5

Nous voudrions attirer l'attention sur l'épisode de Cécilia qui est important dans l'évolution de la conception de la séduction. Il témoigne de l'extension du jeu séducteur qui se trouve à mi-chemin entre le privé et le public. Ce rituel se réalise sur la scène et s'avère être porté au public, au regard de l'autre, de l'étranger. Il n'est plus cette communion la plus intime qui se fait au sein du ventre maternel ou entre ceux et celles qui y grandissent. La jumelle, séduite par sa mère, séduit conséquemment son frère. En jouant ses spectacles, elle agrandit le champ de ses multiples conquêtes dont la séduction de sa belle-sœur constitue l'apogée. Ce rituel que nous appelons la théâtralisation de la séduction est à l'origine d'autres jeux beaucoup plus complexes dans des relations à caractère affectif et amoureux mais hors du cadre familial, ce que nous montrons dans les parties suivantes de notre ouvrage.

Il importe encore de commenter le rôle des techniques ou des stratégies de séduction mises à contribution, ce qui permettra de dévoiler le marquage idéologique de la fugueuse séductrice. Nos observations analytiques nous amènent

à constater qu'il n'y en a qu'une seule qui entre en jeu et se montre inséparablement liée à la scène de la théâtralisation. Pierre Ouellet compare dans la *Poétique du regard* le corps humain au théâtre et par conséquent parle de la scène de notre âme qui s'ouvre au spectacle du monde grâce aux organes de nos sens, vue, ouïe, toucher (Ouellet P., 2000 : 287). Dominique Picard souligne également l'importance du corps ritualisé qui est « un territoire et une représentation ; on y trouve des "lieux" nobles et des lieux vulgaires, des parties privées et des communs, une scène et des coulisses » (Picard D., 1983 : 53). Les relectures de l'œuvre de Jacob permettent de constater que la romancière privilégie les yeux, cette partie qui est à la fois publique (elle doit faire l'objet d'une mise en scène soignée) et privée (elle renvoie à l'intérieur du corps selon ce que dit le proverbe : les yeux sont le miroir de l'âme). La jumelle et Cécilia se maquillent, se déguisent, chantent et se contemplent longtemps sans être rassasiées de se découvrir autres et nouvelles dans ce cadre théâtralisé.

Ajoutons encore aux interprétations psychosociologiques du rôle du regard la notion de *savoir-voir*, le point d'affleurement privilégié de l'effet-idéologie du personnage, qui déterminera et confirmera le statut de la fugueuse séductrice. Philippe Hamon énonce que « chaque personnage est confronté par ses sens à une collection d'objets ou de sujets, sans finalité technique, sa perception du monde peut passer par des grilles esthétiques qui viennent filtrer et codifier *a priori* sa sensation, que le monde affecte comme spectacle le regard (beau / laid, agréable / désagréable...), comme musique l'oreille (euphorique / cacophonique...), comme cuisine le goût (bon / mauvais...), comme objet le toucher (lisse / rugueux) ou comme parfum l'odorat (agréable / désagréable, doux / puant) etc. ; parmi ces grilles esthétiques, celles qui régissent le *regard* sont sans doute privilégiées, réticulant le monde en lignes de mire et spectacles organisés (le *templum* des contemplateurs) » (Hamon Ph., 1984 : 26—27). Multiples sont les portraits fragmentaires des héroïnes dont le regard mystérieux s'ouvre ou se renferme comme un rideau, toujours dans le seul but de capter l'attention de l'autre. Il est fort probable que les règles de la diplomatie amoureuse décrites dans l'œuvre romanesque soient l'expression des expériences scéniques de Suzanne Jacob chanteuse. Dans une entrevue qu'elle nous a accordée en 2006, l'artiste nous a confié qu'elle se plaisait à envoûter son public par son regard comme si elle désirait l'hypnotiser. « Porter les yeux sur l'autre n'est jamais un événement anodin, commente David Le Breton dans *La Saveur du Monde*, le regard en effet donne prise, il s'empare de quelque chose pour le meilleur ou pour le pire [...] » (Le Breton D., 2006 : 70). Les séductrices jacobiniennes transgressent comme Orphée l'interdiction de se retourner pour regarder et adorer la face visible de l'objet aimé. Elles regardent avec une puissance inouïe et à force de regarder, elles ne perdent pas, comme le héros mythologique, mais gagnent à coup sûr en séduisant l'autre.

L'étude de la réécriture du mythe des jumeaux, conformément aux critères de l'effet-personnel dans *Wells*, nous a amenée à distinguer de nouveaux scénarios communs ainsi que de rôles thématiques propres à l'esthétique jacobienne. En premier lieu, nous tenons à souligner la peinture saisissante de la communion totale, totalisante, androgynique des deux êtres qui éprouvent sensiblement leur intimité émotionnelle et presque physique. Cette union exceptionnelle nous autorise à parler du scénario commun de la fusion gémellaire qui se rapproche partiellement de la version mythologique, toutefois en gardant sa particularité ineffaçable. Il importe d'accentuer l'importance de la séduction maternelle qui se trouve à l'origine de la fascination fusionnelle des jumeaux. Ce qui en découle, c'est la conception du féminin qui y trouve une confirmation irrécusable. Nous signalons encore une fois le rôle thématique de la séductrice. La séduction déploie pleinement la supériorité féminine qui trouve son expression dans son charme imbattable, sa beauté ensorcelante (voir la *prosopographie*) ainsi que dans sa force et ténacité du caractère, dans sa personnalité « diamantaire » (*l'éthopée*). Le jeu entre la sœur et le frère, entre la femme et l'homme, entre l'identité et l'altérité, entre la force et la faiblesse, est à l'origine du dynamisme de la femme fugueuse qui ne cesse de rechercher et replacer son identité en devenir. Notre troisième remarque résulte des précédentes. Le scénario commun de la fusion gémellaire et le rôle thématique de la séductrice aboutissent à la séquence de la théâtralisation du jeu de la séduction au féminin. Le rituel de séduction gémellaire ou / et de sa théâtralisation s'avère opératoire en ouvrant la voie à de nombreuses pistes interprétatives qui se trouvent dans l'œuvre jacobienne. Il importe de faire ressortir ce schéma analytique qui reste nécessaire à la lecture des péripéties amoureuses qui circonscrivent les potentialités des héroïnes fugueuses et synthétisent les valeurs axiologiques de l'auteur.

4.2. Les effets de la séduction gémellaire

Il est temps de saisir l'agencement et les pistes de la même séquence de séduction dans d'autres romans de Suzanne Jacob. *Laura Laur*, nous paraît-il, est le roman le plus près thématiquement de *Wells*. Il n'y est nullement question de jumeaux mais nous restons dans le cadre strictement familial où les enjeux de la séduction entre la sœur et son frère cadet font revenir à l'esprit ceux de *Wells*. Ce qui est évident, c'est que Jacob dessine la même chaîne d'analogies et de dépendances qui unit des protagonistes indépendamment de leur volonté. Le premier chapitre du roman présente le personnage éponyme à travers les pensées et les sentiments de Jean. Le frère cadet de Laura, reste entièrement dans l'ombre de sa sœur qui bouleverse avec une activité volcanique la vie fa-

miliale et publique d'une petite ville, Amos. Fasciné par sa liberté de vivre, par son courage de s'affranchir de tous les préjugés sociaux, Jean reste presque envoûté par Laure à laquelle il voue un culte « sacro-saint ». Celle-ci, grâce à son audace inlassable de provoquer les autres et surtout de braver le propos du père, entraîne indirectement son petit frère à vivre le conflit de générations et le différend entre sa famille et la petite localité nordique.

Elle ne faisait que les preuves absolument nécessaires, c'est-à-dire celles qui étaient exigées par notre père. Pour lui, il fallait des dates, des précisions, des faits sûrs. À l'école, il fallait suivre. Suivre le programme, pousser, tirer, développer ses os, ses muscles, le poil, devenir quelque chose, quelqu'un, se tenir, se détenir, c'était obligatoire. Laure ne l'a jamais supporté. Je suis son frère⁶⁶.

LL : 15

La relation fort confuse entre Jean et Laure qui n'est qu'une forme de séduction rappelle la géographie affective des jumeaux dans *Wells*. Jacob garde fidèlement la même image de la séduction qui n'est plus « gémellaire » mais qui possède toujours ses mêmes caractéristiques majeures. La romancière maintient l'équilibre des contraires en brossant le portrait psychique de la femme forte et résistante ainsi que le portrait de l'homme faible, indécis et fuyant.

Commençons par le portrait de l'homme. Grâce à l'auto-présentation de Jean à la première page du roman, nous avons un accès facile à son for intérieur :

Je m'appelle Jean. Je suis le frère de Laur. Je parle lentement. Je suis **un faible**. Je n'ai pas, à l'intérieur de moi, de ces déchaînements de forces qui poussent les êtres à la poursuite de destins effrénés et assourdissants comme les ambulances. Je freine. [...] Je suis **un simple d'esprit**. Dans mes pensées, il y a surtout **des pierres denses**, des arbres. Je gagne la vie avec ça, **le bois et la pierre**. **Je suis un artisan**.

LL : 7

Quelques pages plus loin, Jacob précise le portrait du frère de Laura en recourant à l'introspection et plus exactement au procédé de redondance. Nous lisons :

Je ne suis ni un psychologue, ni un sociologue, ni un moraliste, ni un curé. **Je suis un artisan**. Je travaille **le bois et la pierre**. J'aime le bois. J'aime le temps dans le bois. Les tons du bois et les textures. Je touche. Il y a **des bois** qui ont passé des centaines d'années dans le fond des rivières.

LL : 11

⁶⁶ Jacob présente plusieurs conflits entre Laure et son père : p. 18 (la fille giflée), p. 34 (l'anniversaire de la mère).

La faiblesse qui en ressort fait penser à celle du jumeau. Mais avec le portrait de Jean, Jacob enrichit le champ sémantique de la faiblesse qui devient un signe distinctif de la masculinité. Rappelons que dans *Wells* le frère est comparé au vent, donc à la vitesse et à l'impétuosité, ce qui explique l'instabilité de son caractère. En ce qui concerne la personnalité de Jean, la romancière la présente comme un glacier d'une autre époque. « Je fonds doucement, avoue Jean, au cœur d'une chaîne de montagnes. Laur aimait bien cette image pour parler de moi », ajoute-il (LL : 7). La lenteur du glacier semble exclure le zèle du vent. Pourtant, si l'on regarde de plus près ces associations on comprendra mieux que les portraits du jumeau et de Jean possèdent le même dénominateur qui recouvre leur inconsistance et leur instabilité. La fluidité des caractères des hommes explique suffisamment leur dépendance vis-à-vis de l'autorité de la femme qui se change dans la plupart des cas en soumission totale et inconditionnelle pour ne pas dire malade. Le conflit de dépendance—autonomie vis-à-vis de la femme ou de la sœur aînée structure et modèle considérablement les pôles émotionnels et sentimentaux dans *Laura Laur*. Jean constitue, nous semble-t-il, une copie conforme du jumeau de *Wells*. Incapable de rester tout seul, de penser, de prendre une simple décision, il ne vit qu'en présence et que dans le regard de sa sœur. Leur union s'obscurcit encore plus lorsque Laura veut rendre son frère plus indépendant. Apparemment plus libre, Jean se croit plus dépendant de sa sœur, indispensable à sa survie. Le héros se rend compte que « Laur voit tout, Laur entend tout, c'est le pire. Elle ne me donne pas son avis. Elle m'abandonne à ça, je vais en mourir. Si Laur m'abandonne, je vais en mourir » (LL : 36). Paradoxalement, la liberté rendue intensifie la dépendance qui se mue en esclavage. Il en découle que Suzanne Jacob construit le personnage masculin (Jean Laur) comme un individu dépossédé d'une personnalité indépendante et autonome qui ne vit que dans une relation d'obéissance voulue où il se laisse volontairement porter par sa sœur. Il est appelé « le frère de l'autre » (LL : 9), sous-entendu de Laura. C'est d'ailleurs fort curieux que, lorsque Jacob dessine consciemment la légende de la Laura libérée et affranchie de tous les interdits sociaux, les autres protagonistes l'appellent rarement par son prénom comme s'ils voulaient conjurer le sort et ne pas « prononcer le nom, qui hante » (LL : 169) et sème la zizanie. Jean s'adresse par contre à sa sœur en l'appelant par son nom et non pas par son prénom et tout cela pour lui témoigner du respect.

En définitive, nous avons grâce au portrait de Jean la description en bonne et due forme de l'homme jacobien qui est un être vulnérable, symbiotique, conscient de sa dépendance vis-à-vis de la femme indépendante et prête gratuitement à suivre ses mouvements inattendus et ses changements de cap.

Passons au portrait plus explicite de l'héroïne jacobienne. Jacob retrace conséquemment le champ sémantique de la dureté qui manifeste avec une force et une précision sans égales le caractère émancipé et incontrôlable de Laura

Laur. Nous apprenons qu'elle « prenait sa face de caillou, sa face de grosse **roche** éternelle » (LL : 13), qu'elle « ressemble à une belle **roche** rose » (LL : 14) ou encore qu'elle « passe son temps à l'intérieur de sa **roche** » (LL : 33). Son caractère de dureté implacable, de ténacité à peine supportable, se révèle pendant des brouilles familiales, surtout avec les hommes les plus proches comme l'est son père ou Serge, son frère aîné, mais qui se montrent les moins attentifs et complaisants à ses attitudes rebutantes. Ainsi Laura se dresse une fois contre son père qui, au lieu de s'adresser à sa femme par son prénom de baptême (Gertrude), l'appelle « maman ». La jeune fille réagit si violemment et avec une agressivité si inouïe que l'expression de son propos est comparée à l'explosion d'une roche⁶⁷. La réponse du père n'est plus verbale : « Les coups pleuvaient sur Laur qui avait les yeux bien secs et son visage de **roche** subitement calmé » (LL : 35).

Il importe de rappeler que le *roc* était la métaphore par laquelle Jacob a désigné la personnalité de la jumelle de *Wells*. Cette fois-ci nous avons la *roche* qui fait partie du même champ thématique de dureté diamantaire et exprime l'inflexibilité caractérielle de l'héroïne jacobienne. L'endurance psychique de ces protagonistes se trouve à l'origine de leur audace qui se manifeste dans d'innombrables bravades ou dans les provocations les plus diverses. Laur ne vit pas « à la même cadence que les autres » (LL : 18) et ce qui était provocation pour les uns ne l'était sûrement pas pour elle. Ne rapportons que certaines conduites dissolues, d'après certains, de Laure qui sont une source inépuisable de commérages villageois. Laur fait quelques fugues à Montréal où elle ose goûter la vie nouvelle et entièrement différente de celle qu'elle connaît à Amos. « Quelqu'un a vu Laur, ma sœur, rapporte inlassablement Jean, au jardin botanique de Montréal, un dimanche, vers onze heures du matin. [...] Laur était recroquevillée sur le banc qui est au pied de la statue du frère Marie-Victorin, qu'elle avait l'air malade, qu'elle était seule, et qu'elle fixait les visiteurs [...] » (LL : 8). Quelques lignes plus loin, Jean recommence de la même façon la chronique des faits divers :

Quelqu'un a vu Laur dans le hall de l'hôtel Quatre-Saisons. Ça se dit. Quelqu'un a vu Laur dîner en tête à tête avec un homme d'un certain âge à la salle à manger Pierre de Coubertin. Laur riait très fort en compagnie de ce « riche

⁶⁷ LL : 35 : « 'Ce n'est pas ta mère', ce n'est rien comme phrase. Et pourtant, c'est une phrase qui a coûté cher à Laur. Les phrases peuvent devenir tout un événement. Tout s'est figé. La lumière de la cuisine est devenue noire et fixe. C'est à cause du ton de Laur. Laur c'est comme ça, je le dis parce que je suis son frère. Elle a une force incomparable dans le ton, même si elle murmure. Il lui a dit de répéter. Laur a posé le couteau à glacer dans l'évier. Elle a regardé le père et elle a crié. On aurait dit que la roche explosait.

— Elle s'appelle Gertrude ! C'est Ger-tru-de, son nom. Appelle-la donc Grosse Vache au lieu de l'appeler maman. Ce n'est pas TA mère ! ».

qu'elle s'est dégoté ». Assez fort pour déranger. Des ragots. À travers les can-cans et les ragots, on finit par découvrir des pensées.

LL : 9—10

Jean se montre indulgent pour les défauts supposés de sa sœur et peu confiant en ce que les autres lui rapportent. Il faut encore noter que Jacob dynamise fort bien la relation homme—femme ou frère—sœur en valorisant surtout la part masculine de la féminité. Nous avons déjà relevé le projet sémantique du nom et du prénom de l'héroïne qui disent l'androgynie. La romancière décrit un éventail de défis surprenants et souvent dangereux adressés par la Laura garçon à son frère fragile. Ainsi Laura brave son petit frère par ses jeux enfantins qui n'ont rien à voir avec des occupations ordinaires et familières d'une fillette. Elle l'exerce à chasser son monstre (LL : 16—17), à grimper au faite d'un arbre⁶⁸, à pénétrer des hangars, des greniers, dans le cimetière, à s'approcher de plus près de la forge « où les chevaux des cultivateurs devenaient fous » (LL : 22), à y cracher après et encore à insulter le vieux bonhomme Gareau. Laura saute « sur la glace avec son bâton de hockey. Elle comptait ses buts comme un gars » (LL : 19). Pour terminer, citons le dernier exemple de ces jeux par lesquels l'héroïne faisait preuve de sa masculinité. La jeune fille cherche d'abord « une roche à mouiller avec soin » (LL : 28) puis elle adopte une position typiquement masculine pour uriner en dehors. Jean se rappelle qu'« on jouait souvent à regarder nos pisses s'évaporer dans le soleil sur les roches » (LL : 28). Étonné et souvent très troublé, le jeune garçon accepte néanmoins tous les loisirs imposés par sa sœur⁶⁹. « Elle appelait la peur, se souvient-il. Elle la laissait grandir en elle, elle en jouissait parce que c'est tout ce qu'elle avait trouvé à sa mesure dans l'enfance dont j'ai été témoin » (LL : 17). Par contre, il semble abattu de voir Laura se soumettre à un homme, à un garagiste nommé Gérald. Ce dernier est un passeur dans la vie de Laura qui l'initie à la vie adulte. Gérald lui apprend à fumer, à tirer et à faire l'amour. « J'avais mal au ventre, explique le petit Jean, de voir ce garagiste tripoter les mains de Laur. Il lui a dit qu'elle avait du talent. Elle n'a tiré aucune balle ailleurs qu'en plein centre de la cible. Je ne leur ai rien demandé. J'avais hâte de rentrer. Ils ont fumé des cigarettes. Laur a dit que c'était mauvais mais que c'était bien d'envoyer en l'air des petites fumées qui ne laissaient pas de traces » (LL : 28—29).

⁶⁸ LL : 17 : « Elle montait dans le saule. Elle disparaissait dans les feuilles cirées. Elle parlait avec les branches. Elle s'ajustait aux nœuds. Elle se lovait jusqu'au plus haut. D'une branche plus basse, je pouvais voir l'œil de Laur se vider lorsqu'un vent lentement la balançait dans le faite. J'avais peur ».

⁶⁹ LL : 24 : « Moi je serre les dents encore aujourd'hui. Il y a des tas de circonstances qui me raidissent les mâchoires. Ça m'arrive à la banque, par exemple. Laur, c'est le contraire. Elle n'a jamais cassé de thermomètre dans sa bouche. Elle bâillait plutôt. Je n'ai jamais compris comment elle faisait ».

Laura continue donc à progresser dans ses exercices d'entraînement et de perfectionnement qui lui donnent l'occasion de parvenir au plus près de la vie et de ses dangers et de les braver avec un courage téméraire. Mais les rôles changent dans cet apprentissage où elle ne joue plus le rôle du maître mais celui du disciple fort avide d'acquérir un savoir-vivre. Le petit frère, amoureux de sa sœur, considère en tout cas comme une provocation sinon comme la défaite ou même la chute de l'empire de Laura. « Mon sang se promenait dans tous les sens, confesse le narrateur. Je voyais Laur se soumettre à ce chef. Laur ne peut pas avoir de chef. Je ne comprenais pas. J'aurais voulu m'enfuir, disparaître, me saboter. J'aurais voulu » (*LL* : 27). La jeune fille courageuse se mue en une fille docile et obéissante à l'autorité de l'autre afin de nourrir son insolence et son audace de construire son propre univers qui transgresse tous les tabous.

Les réflexions portant sur les traits de caractère et les types de comportement des héroïnes jacobiniennes nous permettent d'énoncer la thèse que la majorité d'entre elles représente la personnalité histrionique (anciennement appelée hystérique, le mot a été abandonné à cause de son étymologie qui renvoie à l'utérus). Histrionique a pour source le grec « *histrio* » = acteur de théâtre. Une telle personnalité est habitée d'un perpétuel besoin de séduire, d'être l'objet de l'attention générale, elle paraît être en perpétuelle représentation théâtrale. Il est évident pour qui l'observe qu'elle cherche en permanence à attirer l'attention ; pour cela elle n'hésite pas à utiliser la provocation. « Laura est un personnage » (*LL* : 169), affirme sincèrement Serge dans le dernier chapitre du roman, lors de la réception familiale où se retrouvent, face à face, les admirateurs (Jean et Gilles) ainsi que les contempteurs (Serge et son père) de la mystérieuse Laura. Il est indéniable que Laura joue un rôle, qu'elle joue un personnage (conformément à l'étymologie du mot) dans ce sens qu'elle porte toujours un masque face aux autres. Qu'elle joue sa comédie ou sa tragédie, bref quel que soit son spectacle, elle atteint inmanquablement son but en ensorcelant celui qu'elle désire. Jeanette den Toonder confirme dans son étude que Laura est l'image « d'une jeune femme très féminine, séduisante et provocante » (Toonder J. den, 2002 : 425). Laur attire l'attention des autres par sa part féminine, par sa luminosité sexuelle et vitale à la fois. « Le seul tort de Laur, c'est d'avoir été lumineuse, remarque Jean. Elle s'en voulait, elle n'y pouvait rien. Parfois, elle s'enfermait pour se punir de briller » (*LL* : 11).

Pourtant, l'arme la plus efficace du jeu de la séduction de la femme jacobienne réside dans l'emprise de son regard. Le récit de Jean ne rapporte pas de scènes de la théâtralisation de la séduction dont il était question dans *Wells* mais il décrit des occurrences où la force du regard féminin reste immuable. Laura joue avec son regard qui est doté du pouvoir créateur et destructeur en même temps. Elle séduit son petit frère en l'enveloppant de son regard protecteur, bienveillant et toujours courageux. Jean est convaincu que sa vie a com-

mencé dans et à travers le regard de sa sœur aînée et qu'elle ne durera qu'en sa présence. Le protagoniste nous confie que « Laur ne parlait pas souvent. Elle regardait. Comme je suis venu douze mois après elle, elle m'a sans doute regardé à partir du début. Elle prenait sa face de caillou, sa face de grosse roche éternelle. Je suivais son regard. Je me sentais exister » (LL : 13). La séduction par le regard présentée dans *Laura Laur* diffère dans bien des aspects de celle décrite dans *Wells*. Le regard de Laura se veut inconscient, entièrement vide du désir de plaire et durable puisqu'il comble toute enfance. Être observé, examiné ou même épié paraît être la chose la plus naturelle au monde qui fortifie la bonne entente et l'intimité entre la sœur et le frère. Le regard de Laur a pour fonction de préparer Jean à devenir homme, à assumer dûment à l'avenir son rôle de père, à ne pas être la copie exacte de Moïse⁷⁰. Partiellement exceptionnel dans ce roman, il annonce quand même la dernière phase où la séduction atteint sa forme la plus achevée, celle de la séparation ou de la disparition. Laura Laur disparaît pour de bon. Elle quitte toute sa famille ainsi que sa petite ville natale. Rappelons la règle cruciale de la séduction que nous avons étudiée dans *Wells* et qui remplit pleinement sa fonction dans *Laura Laur*. En abandonnant Jean, Laura le séduit encore plus puisqu'elle l'amène à sa liberté bien qu'elle reste longtemps une liberté non voulue, imposée et inacceptable. Grande absente et éternelle fugitive, Laura, qui ressemble sensiblement à la jumelle de *Wells*, ne cesse pas de hanter l'esprit de son frère contraint à vivre seul, sans son regard instructeur. Jean en parle ainsi :

Elle est partie. Tout le monde a été bien soulagé. Mais la lumière n'est plus la même à Amos depuis le départ de Laur. C'est peut-être la raison pour laquelle on en veut à Laur et qu'on rapporte ce qu'on a vu d'elle quand on entre au café Radio, sur la Première avenue, au retour d'un voyage à Montréal.

LL : 11

Il faut remarquer que la séduction exercée par Laura semble avoir une extension plus générale pour ne pas dire totale. Serge, le frère aîné qui concevait de l'inimitié profonde pour Laura, évoque avec un certain élan l'empreinte par laquelle elle a marqué les habitants d'Amos.

Ce qui était le plus frappant à Amos, c'était elle. On ne peut pas dire comment c'était. Toutes les personnes qui voyaient Laura se mettaient à avoir envie d'être vraies, disons, à vouloir exister. Ça ne veut pas dire grand-chose quand je parle comme ça. Il y a des êtres... Ils n'ont besoin de personne et tout le monde semble avoir besoin d'eux. Tout le monde voudrait être choisi par eux.

LL : 170

⁷⁰ LL : 19 : « Moïse, c'était le code de Laur pour dire le père ».

Jeanette den Toonder en vient à une pareille conclusion en mettant l'accent sur l'authenticité et la sincérité des sentiments de la protagoniste envers les autres. L'auteur du « Sujet féminin nomade... » souligne judicieusement le rapport de cause à effet entre la séductrice et sa disparition. « Paradoxalement, c'est dans la distance manifeste adoptée par Laur que réside son attrait pour les êtres humains. En sa présence, les autres éprouvent le désir d'être respectés, d'être considérés comme des individus ayant leur place définie dans la société. Ainsi, la non-appartenance de Laura rend la communauté encore plus indispensable » (Toonder J. den, 2002 : 427). Suzanne Jacob parle dans l'interview donnée à Marie Saint-Jacques du rapport entre le créateur et ses personnages comme s'il s'agissait d'une histoire d'amitié sinon d'amour entre les deux personnes qui se plaisent. Elle explique l'importance de la présence et de la disparition du personnage de Laura qui a eu un *analogon* dans sa vie personnelle.

La présence de Laura dans ma vie a été très importante, très riche pour moi. Il y a eu bien sûr des absences, et des retours aussi. Dans le livre, Laura ne parle pas d'elle-même. Et j'ai vécu longtemps dans cette espèce de secret. Je ne savais jamais ce qu'elle allait décider de faire. Maintenant, je suis encore dans une sorte de perte par rapport à elle... Le jour où c'est arrivé, le jour où Laura a disparu, j'ai trouvé ça très dur. Je suis entrée dans une forme de silence... de silence un peu étonné, un silence un peu ébahi.

Saint-Jacques M., 1983 : 24

Suzanne Jacob traite Laura Laur comme « une erreur de programmation. C'est un personnage, explique-t-elle, qui sort de la trajectoire, s'oppose au nivellement. C'est un appel de l'air dans une pièce close ». La romancière dote en effet cette femme d'une énergie incommensurable qui fait qu'elle vit en dehors de son nivellement et qu'elle devient une délinquante morale. Jacob précise le sens de cette criminalité qui signifie le rejet de la pensée, du dogme, de l'orthodoxie et de la science, bref la négation de toutes les règles préétablies. Et Laura, grâce aux actes délinquants, aux transgressions des tabous, fait évoluer tous ceux qu'elle côtoie. Elle constitue une grande séductrice dans le sens jacobien puisqu'elle amène toute personne rencontrée à sa liberté soit en la plongeant dans un « silence un peu ébahi », soit en la poussant à prononcer son discours existentiel (la prise de la conscience des valeurs et des responsabilités).

En définitive, *Laura Laur*, paru en 1983, constitue une préfiguration de *Wells* où le sens et les enjeux de la séduction « gémellaire » ont déjà été tracés. Laura doit amener son frère à la liberté puisque leur mère ne l'a pas fait. Madame Laur est une mère trop absente, presque invisible dans la vie familiale et entièrement écrasée par son mari, le représentant des règles et des lois de la société restrictive. La mère désespère et « ferme son espace de façon que Laura ne puisse pas vraiment aller vers les femmes » (Saint-Jacques M.,

1983 : 25). C'est ce qui explique que Laur se tourne vers les hommes, vers ses frères (Jean et Serge) et vers ses amants (Gilles et Pascal), qu'elle leur adresse son affection en les entraînant dans son jeu de la séduction. La séduction au féminin n'existe pas dans *Laura Laur*. Mais nous y trouvons le rôle thématique de la grande séductrice, au caractère de roche, qui, à travers son regard, assujettit tout homme vulnérable. Ce dernier consent à devenir victime de la séduction, ce qui signifie qu'il accepte de passer par ce rituel d'initiation pour accéder à une nouvelle vie.

Nous passons à présent aux *Fugueuses* qui enrichira et jettera une lumière nouvelle sur notre réflexion portant sur la séduction gémellaire. La romancière retrace dans ce texte l'itinéraire émotionnel et sentimental des femmes et des hommes de la même famille, le passé douloureux de la première génération (Blanche et George) marquant considérablement le présent traumatisant de la dernière (Alexa et Nathe Saint-Arnaud). Nous nous concentrons sur l'avant-dernière génération, sur Stéphanie, Émilie et Antoine, les enfants de Fabienne et Xavier Dumont, afin d'éclairer les arcanes obscurs de l'hérédité et de la séduction. Il faut dire clairement qu'il n'y a ni triplets, ni jumeaux dans la famille Dumont. Stéphanie, née en 1961, est l'aînée de deux ans d'Émilie et de sept ans d'Antoine. Tous les trois ont connu l'entente parfaite, la fascination mutuelle et l'amitié à toute épreuve. C'était « le récit [...] de l'enfance dorée des trois orphelins Dumont que chaque son, chaque odeur, chaque forme écla-boussait de plaisir et de joie »⁷¹. En effet, les enfants vivent comme des orphelins, entourés de parents mais abandonnés à eux-mêmes, jamais séduits par leur mère inerte et stérile affectivement. Mais entre les jeunes filles, entre ces sœurs « de sang » (*F* : 97) existe une bonne entente et une profonde affection quelque peu même incestueuse qui fait penser à l'amour gémellaire dans *Wells*. « Émilie et Stéphanie se collaient l'une contre l'autre pour échapper à la terreur de la guerre, du viol, de dépècement, de la mort » (*F* : 102). La communion des âmes des sœurs est rompue une fois pour toutes, quelques jours avant le 16 juillet 1976, avec l'apparition de Carole Monty à Aiguebelle, sur la dune du Petit-Pilat. La jeune fille, à peine plus âgée que Stéphanie, intervient en dépassant toutes les limites du tolérable dans la vie de cette dernière. Et c'est à partir de cette rencontre fortuite et bien anodine que commence une nouvelle histoire de la séduction. Jacob rapproche explicitement les deux héroïnes en montrant ou réécrivant l'essence du couple gémellaire. Premièrement, la romancière les

⁷¹ *F* : 129 et la suite du récit des jeux enfantins : « Le caribou raffole de la ? Cladonie ! L'original raffole des ? Rhizomes de nénuphar ! La mouffette raffole des ? Aralies ! Crac ! Le castor abat le ? Tremble ! Elle parlait du sable et des renoncules, de la tête de porcelaine du bébé naissant qui avait été la poupée de Blanche en 1920, des églantines, du merle, du parfum des bourgeons, elle parlait des tunnels de neige et des cuisses des majorettes, elle parlait du céleri [...] ».

appelle « ces jumelles » (*F* : 99) et met l'accent sur leur ressemblance physique⁷². Toutes les deux sont blondes, d'une blondeur remarquable.

Carole Monty était penchée sur Stéphanie. Carole Monty s'asseyait près d'elle. Elles étaient si près l'une de l'autre qu'Émilie pouvait tresser leurs cheveux ensemble, ceux de Stéphanie d'un blond d'érable, ceux de la Monty presque beurre blanc de blondeur.

F : 89—90

En second lieu, le scénario de la séduction se déroule d'après son schéma habituel. La femme qui s'avère plus avertie, plus expérimentée séduit l'autre en l'amenant, dans le sens exact, à sa liberté. Carole Monty initie Stéphanie à une nouvelle vie, à une vie indépendante de sa famille, et surtout délivrée de cauchemars de l'enfance, des violences psychiques, physiques exercées par son père et de l'inertie déconcertante de sa mère. Libérée encore des préjugés sociaux⁷³, Stéphanie « est la seule de la tribu, comme l'écrit Suzanne Giguère, à avoir choisi de mettre un terme à l'emprise de la peur en se révoltant contre tous ceux qui voulaient l'empêcher d'accomplir son destin » (Giguère S., 2005 : F3). Jacob nous fait un tableau bien complexe de la vie dite libérée pour ne pas dire dissolue des jumelles. Elles divisent le collège en deux clans, en deux groupes d'élèves dont des valeurs se trouvent en opposition totale. Le premier c'est Z.O., « la zone occupée par la peur » (*F* : 94) à laquelle n'appartiennent que les filles sages et dociles. Le deuxième devient la zone libre qui refuse toute sorte de contrainte exercée par la peur où se retrouvent toutes les filles rebelles et prêtes à tout. Stéphanie tente d'initier Émilie à la zone libre et lui expose l'emprise de la peur :

La peur, elle est d'avance dans tes nerfs, elle est d'avance dans tes cellules, elle n'attend qu'un signe pour déferler en toi et t'envahir corps et âme et t'entraîner dans sa débâcle. C'est elle qui t'étranglera [...]. Si tu ne peux te séparer de la peur qui veut déferler à tout propos en toi, tu ne deviendras jamais quelqu'un, tu resteras l'embryon que tu n'as pas cessé d'être, même et surtout avec ton tutu de danseuse et tes chaussons. Tu ne seras toujours que de la matière inerte, de la matière aveugle que la peur déplacera à son gré dans la direction qu'elle choisira. Tu ne pourras jamais rien commencer que tu pourras terminer et signer de ton nom, tu seras une Z.O. à tout jamais, zone occupée par la peur.

F : 93—94

⁷² Nous voudrions mettre en relief le rapport possible qui peut s'esquisser entre l'effondrement des tours jumelles à New York qui ont ouvert la voie aux crises psychiques de plusieurs personnages féminins, entre autres, de ces deux « jumelles ».

⁷³ *F* : 87 : « Et la voix de Carole se faisait étroite, comme si elle cherchait un passage dans la clôture : "As-tu déjà fait l'amour ? Il faut le faire le plus tôt possible. Après on est tranquille. As-tu fumé ? Je vais te montrer" ».

Émilie restera pour longtemps dans la zone occupée à cause, entre autres, de ses passions (d'abord la danse, qui fait place à la comptabilité) qui lui faciliteront l'existence sécurisante à l'excès. Par contre, Stéphanie, une fois séduite, devient prosélyte assidue de la Z.L. qui remplit à la lettre toutes les conditions imposées par sa cheftaine. Conformément au modèle de la séduction gémellaire déjà exposé, une relation de dépendance s'établit entre les jumelles. Il est intéressant de signaler que la dépendance entre Carole et Stéphanie est d'ordre professionnel. Carole Monty est la maquerelle qui organise les rencontres nocturnes de Stéphanie avec des clients. Une adolescente révoltée qui se maquillait et fumait des cigarettes se transforme en prostituée. Jacob crée une nouvelle figure de la séductrice qui devient une prostituée surdouée et au caractère fort entreprenant. La figure de la prostituée marque sensiblement l'imaginaire romanesque depuis le XIX^{ème} siècle. Lori Saint-Martin remarque dans un des chapitres de son essai que la prostituée apparaît très souvent dans la littérature québécoise des dernières décennies, surtout dans des romans féministes où elle « revêt une signification fort différente : elle permet en quelque sorte de repenser, de mettre en images et de dénoncer l'oppression des femmes »⁷⁴. Il se peut que la prostituée du roman de Suzanne Jacob soit l'incarnation de l'oppression des femmes mais elle reste, nous semble-t-il, surtout le signe de la force, de la révolte et de la vitalité féminine. On ne peut mieux dire qu'avec le projet du personnage tel que Stéphanie Dumont, Jacob aboutit à focaliser l'essentiel de la séduction quelque peu excessive ou de la prostitution tout court. Premièrement, Stéphanie s'avère la plus révoltée des séductrices jacobiniennes et, à la fois, la plus forte puisqu'elle réussit à se libérer de la domination et du chantage exercé par sa créatrice-séductrice, Carole Monty. Deuxièmement, l'héroïne apparaît comme la femme la plus émancipée dont le désir de la liberté touche l'excès. Son goût de l'autonomie joint au besoin de la sécurité émotionnelle et à la recherche de stabilité la poussent à dépasser la frontière du tolérable. Stéphanie devient la séductrice familiale ou la voleuse du mari de sa sœur. Les conséquences de cette « prostitution familiale » deviennent accablantes, pour ne pas dire, funestes pour toute la famille déjà désunie. Stéphanie accouche d'une fillette nommée Nathe qu'elle confie finalement à Émilie et son mari. Troisièmement, la prostituée se montre la plus grande des séductrices puisqu'elle remplit à la lettre le programme de la séduction jacobienne. Stéphanie Dumont symbolise le tragique féminin. Elle est le seul des personnages des *Fugueuses* qui, exténuée par un cancer fulgurant, meurt très jeune en ayant à peine 29 ans. Elle part sans se réconcilier avec elle-même et avec les autres mais sa mort apporte ses fruits. Jacob montre conséquemment que la dis-

⁷⁴ Saint-Martin L., 1997 : 198. L'auteure y présente quelques romans féministes qui parlent de la prostituée dans la perspective politique parmi lesquels on peut énumérer : Nicole Brossard : *Sold-out* ; France Théoret : *Nécessairement putain* ; Denise Boucher : *Les fées ont soif* ; Josée Yvon : *Travesties-kamikaze* ; Carole David : *Terroriste d'amour* ; Francine Noël : *Myriam première*.

parition ou la séparation constitue la meilleure stratégie de la séduction. La mort de Stéphanie déclenche chez sa mère, Fabienne, le douloureux processus de l'acceptation de son ombre grâce à la prise de conscience des violences subies dans son adolescence. La fille amène sa mère à la liberté, à la réconciliation avec soi-même, avec son passé douloureux.

4.3. La séduction au féminin

La problématique bien complexe des effets de la séduction gémellaire et de ses avatars que nous avons étudiée ci-dessus nous permettra à présent de commenter aisément la suite anticipée des aventures amoureuses des héroïnes jacobiniennes qui correspondent aux *topoi* inhérents à l'œuvre même de la romancière et qui s'appuient également sur des scénarios communs et intertextuels. Nous reviendrons en premier temps au scénario commun de la séduction féminine et, plus précisément, à la séquence de la théâtralisation qui laisse de multiples traces dans d'autres écrits de Jacob (*Flore Cocon* et *La passion selon Galatée*). Cette question nous amènera à spécifier de nombreux couples de femmes qui peuplent les romans jacobiniens et à évoquer leurs amours saphiques (*La passion selon Galatée*, *Fugueuses*) qui mènent aux relations pédophiles et aux abus sexuels. À la croisée de ces réflexions, nous retracerons enfin les effets de la séduction au féminin, donc des liens qui tissent l'amitié amoureuse entre les femmes (*L'Obéissance* et *Fugueuses*).

Flore Cocon, *Laura Laur*, *La passion selon Galatée*, *Maude* mettent en scène la figure de la fugueuse qui mène le même jeu de la séduction. Nous pouvons ajouter que tous ces romans ébauchent le même programme de la séduction. On y trouve l'ordinaire tactique de l'héroïne jacobienne qui joue du regard saisissant et provoquant, du corps envoûtant, de la beauté resplendissante et de la force indescriptible qui a tout pouvoir de subjuguer. Toutefois il faut préciser de façon singulière que la séduction dans l'œuvre jacobienne se veut plus souvent féminine que masculine. Lori Saint-Martin, en réfléchissant sur la double féminité des protagonistes en question, évoque prudemment l'idée de bisexualité proposée par Freud qui, certes, a des assises bien solides dans l'axiologie de cette romancière. Le critique se réfère également à Luce Irigaray dont l'opinion nous paraît plus précise et surtout plus appropriée à l'imaginaire romanesque de Jacob. Irigaray affirme que « le premier objet d'amour-passion de la petite fille est une autre femme, sa mère »⁷⁵.

⁷⁵ Irigaray L., 1981 : 256.

Nous avons déjà décrit en évoquant le mythe des jumeaux dans *Wells* une mère modèle qui est une séductrice dont l'affection est dépouillée de tout aspect de sexualisation. Une telle mère par son sacrifice voulu et son amour gratuit envoûte une fois pour toutes ses enfants en les préparant ainsi à assumer leur vie. Mais les lectures attentives de l'œuvre romanesque de Jacob apportent des preuves que la mère, qu'elle soit soumise, malfaisante ou contrôlante se porte bien et possède une importante fonction à remplir. Suzanne Jacob explique dans une interview que « la mère joue le rôle de gardienne à la fois d'un ordre qui est nécessaire à la survie de son enfant et d'un désordre où l'enfant pourra inventer sa propre histoire. La mère est la double gardienne du passé et du futur de son enfant. Elle doit trouver un équilibre entre ces deux mouvements. Entre ces deux pôles, il y a toutes les versions de mère imaginables, de la pire, la dévoreuse, à la meilleure » (Saint-Martin L., Verduyn Ch., 1996 : 232).

La mère est l'origine de tout. Par son aliénation émotionnelle, par son absence physique ou par son étouffement, elle contraint son enfant à découvrir sa place, son espace dans un monde qui lui est plus ou moins hostile, y trouver cette autre qui deviendra son objet d'adoration-passion. Tous les romans de Jacob que nous mettons « en chantier » dans ce chapitre présentent des héroïnes qui s'avèrent de grandes séductrices, de femmes intelligentes mais profondément solitaires et en incessant manque d'affection et de tendresse maternelle. « La surabondance comme la pénurie, explique Jacques Salomé, créent ce sentiment de vide, d'absence de désir et d'élan, que connaissent les enfants trop couvés ou trop délaissés, que reconnaissent les adultes trop comblés ou trop solitaires » (Salomé J., Galland S., 1999 : 308). Les héroïnes jacobiennes cherchent en aveugle, par tâtonnements, par errements leurs mères pour satisfaire le besoin de la sécurité profonde. Pourtant leur quête stérile de la mère change de direction et aboutit à trouver un autre objet de passion. L'approche psychanalytique jette une lumière nouvelle sur la question des relations homosexuelles entre les femmes. La jumelle de *Wells*, par une fixation originelle puissante sur sa mère, et par identification à celle-ci, choisirait ses objets de conquête ou d'amour selon le modèle maternel et dans le sens de la tendance narcissique. Ce mécanisme correspondrait à ce que présente Jacob dans ses romans et expliquerait les effets de la séduction gémellaire ainsi que les enjeux des amours au féminin.

Commençons par le premier volet de la séduction au féminin. Nous voudrions nous attarder sur le premier roman de Suzanne Jacob, un texte important et éloquent pour nos réflexions. *Flore Cocon*, qui apparaît en 1978, annonce sur le plan thématique *Wells* publié vingt-cinq ans après, en 2003. Nous y retrouvons la scène symétrique de la théâtralisation de la séduction décrite dans la première partie de ce chapitre (voir *Les effets de la séduction gémellaire*). Les correspondances, les parallèles et le jeu de miroirs entre ces deux scènes sont

incontestables bien que le contexte soit différent. La première esquisse de la séduction est divisée en deux temps ou en deux actes et semble plus diluée et plus complexe mais entièrement fidèle à la conception jacobienne du jeu féminin. Nous n'examinerons qu'un seul aspect du portrait de l'héroïne qui reste en relation directe avec la séduction au féminin et qui préfigure la scène-clé de la théâtralisation de la séduction. Jacob met au centre de l'histoire une jeune femme qui travaille comme serveuse dans un restaurant. Nous apprenons que la protagoniste est « serveuse par choix » (*FC* : 11), qu'elle a choisi de « servir aux tables des humains, et le moins souvent possible, de s'asseoir à ces tables » (*FC* : 34).

Flore sert aux tables d'une petite salle à manger du quartier Côte-des-Neiges, de cinq heures du soir à deux heures du matin, cinq jour par semaine. Flore Cocon n'a pas de comptes à rendre, à aucune idéologie, à aucun idéal, à aucun système, si ce n'est celui du potage : il doit être chaud. Il l'est.

FC : 23

Il est clair que Jacob ironise en peignant une serveuse apparemment distraite, nullement appliquée à ce qu'elle fait et souvent hostile à cette belle humanité de clients qui « ressemblaient à des huîtres véreuses qui s'ouvraient avec réticence pour avaler de petites bouchées de bœuf et de patates » (*FC* : 25). Certes, la profession de l'héroïne ne constitue pas le seul et le plus satisfaisant objectif de son existence mais elle lui apporte de l'argent désiré et des louanges dithyrambiques de la part de la clientèle, doublement avide. Jacob met explicitement en valeur la beauté et la féminité remarquable de Flore. L'héroïne jacobienne « étonne, bouleverse, fait vaciller les certitudes, [...] et échappe à tous les cadres. Aérienne, fugueuse, sujette à des intermittences, elle cristallise tous les désirs, déstabilise tous les savoirs » (Saint-Martin L., 1996 : 252). Mais la femme jacobienne, avant de mériter ces dénominations, se montre d'abord belle puisque sa beauté semble la source inépuisable de désirs des hommes ainsi que des femmes. Les épithètes se multiplient : « Cocon, c'est une beauté » (*FC* : 19) ou « bellissima » (*FC* : 36) ou encore :

Si belle, si éclatante, si lumineuse, et si humble dans son rôle de serveuse, elle décevait invariablement ceux qui décelaient en elle une Piaf à sortir des bas-fonds, une Aurore martyre à tirer des griffes de la misère [...].

FC : 33

Consciente de sa beauté, l'héroïne se laisse draguer et se plaît à draguer pareillement, à jouer du regard, à attirer l'attention de ses adorateurs pour les rejeter aussitôt⁷⁶. Reste à souligner le rôle révélateur de l'espace qui y apparaît net-

⁷⁶ *FC* : 46 : « Alors, Flore fait des choses magnifiques avec des hommes éblouis qui s'abîment en elle voluptueusement. Flore ne se fait pas prier pour assumer l'hypnose qu'elle

tement. Le cadre de la salle à manger où se déroule ce jeu mutuel et souvent duel, constitue une avant-scène du vrai spectacle de la séduction et il se prête déjà à sa théâtralisation. C'est d'ailleurs dans la même salle à manger qu'a lieu la première rencontre, tout à fait anodine, dirait-on, de la belle serveuse avec une artiste peintre et avec Louanne, propriétaire d'une galerie de peintures et future séductrice de Flore. Josette Rowan dite « Rose-Rousse » (*FC* : 37) émerveillée d'« une présence très émouvante » (*FC* : 38), d'une intelligence, d'un sens qui émane du corps de la jeune fille lui propose de poser pour faire son portrait, ce qui est entièrement appuyé par la galeriste également captivée. En ce qui concerne la scène où s'opère la théâtralisation de la séduction, elle s'impose en deux actes. Le premier acte a pour cadre l'appartement bien illuminé de Louanne où Josette peint Flore nue. Il faut préciser que la séduction ne se joue pas entre la peintre et son modèle, comme on pourrait se le figurer, mais entre le regardé et le regardant, entre le mannequin et l'observatrice du travail artistique. Le jeu se fait entre Louanne et Flore.

Louanne s'est déjà installée. Confortablement. Sur le divan qui fait face à celui de Flore. Flore ressent, éprouve, fait l'expérience de la nudité, comme jamais.

FC : 41

L'art de la séduction de Louanne repose sur les mêmes règles que celui de la jumelle dans *Wells*. Il est important de dessiner le réseau de correspondances qui apparaissent entre *Flore Cocon* et *Wells*. Premièrement, la séduction se fait entre l'héroïne forte et l'héroïne faible, entre celle qui aspire à la séduction et celle qui en a besoin. Jacob décrit explicitement l'emprise de Louanne sur Flore ainsi que la relation de dépendance qui s'établit entre elles.

Flore n'est ni timide, ni intimidée. C'est Louanne qui influe sur elle. Inexpliquablement. Enfin quoi ? Pourquoi ne respire-t-elle pas à fond comme d'habitude ? Flore perd son humour et ses moyens. Elle est muette. Elle se sent dénoncée. Mais de quoi ? Louanne la harcèle, réclame un aveu ? [...] Flore a l'impression que la température de son corps ne va pas se fixer.

FC : 40

En second lieu nous voudrions évoquer la force du regard de la séductrice qui fait que sa victime en éprouve un trouble profond et finalement se donne corps et âme. « Flore cherche un endroit supportable dans le regard de Louanne. Mais ce

exerce sur les hommes. Chacun d'eux a son histoire. Chacun d'eux dose l'affection, mesure la tendresse qu'il faut montrer pour se coucher, avec prudence. Parcimonieusement. Et quand ils retombent lourdement parmi les draps, Flore garde les yeux ouverts et les regarde dormir. Elle veut continuer à croire qu'elle est humaine et que ces amants, de passage entre ses cuisses, sont attendrissants ».

n'est pas un regard, c'est une sonde » (*FC* : 41), puis elle accepte d'être observée « entre ses paupières de tigresse » (*FC* : 42). Jacob présente une autre Flore : impuissante et vulnérable au charme de la « déesse » (*FC* : 43), et consciente de sa domination. Elle n'a ni le cran ni le contrôle de sa vie, mais elle connaît la portée de cette rencontre à peine professionnelle :

Ça arrive. N'importe où. Vous croisez quelqu'un. Ou vous vous assoyez à la table voisine de la sienne. Une personne. Un étranger. Un autre. Ça arrive. Au-delà des formules, du savoir-vivre et des politesses, au delà des demi-mots et des grossièretés, vous échangez un regard qui dit : « Je suis à vous. Faites de moi ce que vous voulez pour l'instant. Dans une heure ou deux ou dans dix ans, je verrai à me reprendre s'il le faut ».

FC : 42

Reste le dernier aspect à souligner. Il n'y a aucun déguisement, aucun maquillage sinon celui de la nudité. Flore pose nue et à la fin de la tâche elle doit marcher nue⁷⁷. La nudité du modèle doit être prise dans le sens exact et figuré du mot. Le corps comme l'âme se mettent à nu, s'offrent à l'autre, acceptent tout mouvement de cap qui s'ensuit. Nous passons exprès sous silence la période délayée dans le temps de rencontres multiples de Louanne avec Flore lorsque leurs sentiments orageux ne s'enchaînent qu'avec la logique de la passion amoureuse.

Il faut par contre évoquer le deuxième et le dernier acte qui clôt le drame de la séduction au féminin. Nous avons à faire avec une scène symétrique à la première où s'accomplit la théâtralisation de la séduction mais qui constitue une réponse à rebours au premier acte. Le spectacle se déroule dans la galerie de Louanne où Josette Rowan expose ses toiles, entre autres le nu de Flore Cocon. Mais au centre d'intérêt des amateurs d'art attirés au vernissage ne se trouvent pas les peintures de l'artiste inconnue mais la séance d'exhibitionnisme faite par Flore. Flore, désabusée, se déshabille publiquement comme si elle voulait poser de nouveau et encore une fois devant les yeux de Louanne pour la séduire sinon se venger d'elle. C'est ainsi que nous revenons au premier acte de la séduction qui constitue la mise en abîme du vernissage où le corps nu du modèle, triomphant et scandalisant à la fois, figure dans la toile et au milieu de la petite salle de la galerie. Citons ce long passage qui montre la véhémence de l'héroïne et surtout l'impétuosité de son propos qui fait penser plutôt à un cours d'anatomie qu'à un discours d'exposition :

Flore poursuit son discours tout en se dévêtant. Josette fut terrifiée et pâmée. Louanne avait assez de connaissances sociologiques pour s'amuser de tout scandale. Elle encourageait Flore parce qu'elle l'aimait.

⁷⁷ *FC* : 43 : « Josette demande à Flore de marcher un peu dans la pièce. Debout, je me sens un peu plus nue, pense Flore. Un peu plus un peu moins, au point où on en est ».

— Les seins de Flore. Quelqu'un veut-il toucher ? Il y a mille choses à faire avec les seins de Flore. Et pas de prix d'entrée ou de sortie ce soir...La bouche. La bouche de Flore. Allons, on y goûte ! Pourquoi se gêner, ne sommes-nous pas en famille ? [...] Et le sexe. Que recèle cet épais pubis ? De l'or fin ? Des turquoises ? Je tâte... je fouille... rien. Ni or fin, ni pierres précieuses. [...] Que dire de ma mission. Le missionnariat de catin. Ne devrais-je pas faire une démonstration de mon savoir-faire. Mais je n'ai pas de partenaire en vue parmi vous. À moins que cette grande dame protectrice des arts ne veuille me seconder ?

FC : 110—111

Tout y est. Nous y trouvons toutes les stratégies de la séduction : la parole courageuse, le regard imposant, les gestes audacieux, le maquillage fait de la nudité. Il est indéniable que Jacob réussit à portraiturer une femme à plusieurs facettes, une femme scandalisant qui finit par séduire son public, ses proches et ses amis. La romancière explique en disant que « si Flore séduit, c'est beaucoup, je crois, parce qu'elle échappe aux définitions. Elle a une profonde aversion de la définition d'elle-même, et lorsqu'on croit être parvenu à la définir, elle utilise cette arme contre nous et contre elle-même pour expérimenter une nouvelle dimension d'elle-même et pour nous glisser des doigts » (Belle-maire M., 1978 : 6).

Pour compléter la mise en scène du jeu de la séduction il importe d'évoquer encore *La passion selon Galatée* où nous avons à faire avec une autre variante de la séquence de la théâtralisation. Galatée en accomplissant son itinéraire intérieur fait plusieurs fugues dont la plus révélatrice et la plus dangereuse s'avère celle qui la campe au bout du monde, « entre la rivière Saint-François et la rivière Yamaska, à une dizaine de kilomètres au sud du fleuve Saint-Laurent » (*LpsG* : 199), dans la propriété d'un « géant roux » (*LpsG* : 196), dit le Bourru. La fugueuse y rencontre Nathe⁷⁸, la femme, la compagne, l'objet de soupirs du Bourru. Nathe possède un caractère solide et résistant, une personnalité de « roc » pour employer l'expression adéquate aux héroïnes jacobiennes vu qu'elle partage sa vie avec un *pusher*⁷⁹. Jacob n'y accentue pas explicitement la forte personnalité de Nathe mais fait un remarquable portrait du bavardage féminin, bref, de la féminité stéréotypée qui semble être le fruit de l'imaginaire ou de l'observation masculine.

Nathe est une algue châtaine, longue, avec une bouche en forme de cœur où la salive abonde pour mouiller les rires et les babils. Mille histoires lui cha-

⁷⁸ Jacob baptise du même prénom la jeune héroïne dans *Fugueuses*.

⁷⁹ *LpsG* : 216 : Nathe en s'adressant à Galatée lui explique : « Oui, il m'aime. Mais ça ne peut pas servir. On ne découvre pas à quoi cet amour-là pourrait servir. Tu comprends ? Le Bourru est un *pusher*. Tu sais ce que c'est. J'ai peur et je ne peux pas profiter de l'argent qu'il gagne comme *pusher* ». Un *pusher* est un fournisseur de drogue.

toillent les lèvres et lui commandent de parler de tout, de la ville, des boutiques de bijoux, d'amandes et de gingembre des plages et de parasols, des odeurs et des actes par lesquels chacun a perdu ou gagné quelque chose en s'illustrant. Elle est dorée, duvetée, entourée de légères sonneries et de reflets colorés. Elle a ouvert la pièce interdite où elle avait abandonné ses trésors de fleurs séchées, de coffrets de fruits secs, ses cailloux et ses poussières d'étoiles. Le Bourru bave de bonheur.

LpsG : 209—210

La séquence de séduction se réalise d'après le même schéma commenté à propos de *Flore Cocon* et de *Wells*. Comme nous l'avons montré dans le chapitre portant sur le double, Nathe s'approche lentement de la Gala esseulée, perdue au bout du monde et égarée en elle-même, se laisse apprivoiser, séduire et acquiert pareillement un savoir-séduire. Toutes les deux participent à une sorte de spectacle où les rôles sont strictement répartis, comme dans le mythe, entre Pygmalion et Galatée, entre le créateur et la statue qui s'anime, embellit sous le ciseau de son sculpteur. Nathe, à force de contempler Gala, finit par peindre son corps tout blanc, soigneusement caché sous la chemise noire. La fugueuse s'en souvient ainsi :

Nathe ne tarissait pas sur les vertus de chacune des crèmes dont elle enduisait mon visage, ma gorge et mon cou. Quand elle a eu tout massé et tout essuyé, elle a entrepris le maquillage. Elle a attendu d'avoir donné le dernier coup de pinceau pour me tendre son grand miroir cerclé de plastique rouge.

LpsG : 213

Le jeu de séduction entre les héroïnes jacobiniennes suit fidèlement les péri-péties amoureuses du mythe antique. Galatée peinte se métamorphose, se change en une belle femme, en une star qui devient l'objet d'adoration de Nathe. La théâtralisation de leur séduction ne possède ni d'espace scénique, ni d'auditeurs passionnés sans compter la présence indifférente du Bourru. Elle se passe entre elles, dans le microcosme inconscient de leurs désirs et souhaits. Jacob dote ses personnages féminins de puissantes émotions liées au sentiment de l'identité qui créent la relation de dépendance inconditionnelle. La Galatée maquillée représente, reflète « l'image d'origine » qui constituait une philosophie vitale de Nathe, niée en permanence par sa mère⁸⁰. Elle lui rappelle Marilyn Monroe, la femme à laquelle elle s'identifiait pendant sa petite enfance lors des moments d'angoisse ou de déprime. Nathe continue à vouer un culte à cette ve-

⁸⁰ *LpsG* : 219 : « Ma mère pensait beaucoup de mal de moi. Elle me croyait très hypocrite, ingrate et paresseuse. Elle déchirait toujours toutes les photos de Marilyn. Elle m'accusait de me prendre pour Marilyn. Eh bien, toutes ces idées qu'elle se faisait de moi m'aidaient à vivre parce que je détestais assez ma mère pour devenir tout le contraire de ce qu'elle pensait, pour la faire mentir ».

dette de cinéma et couvre les quatre murs de la chambre du Bourru de ses nombreuses affiches⁸¹. Citons la confession qu'elle adresse à Galatée :

Toi, tu me fais penser à mon image d'origine, mais je ne sais pas pourquoi. Tu ne lui ressembles pas physiquement, non, pas vraiment. Mais lorsque je t'ai maquillée, ce matin, j'ai compris que tu lui ressemblais. C'est pour ça que je vais te maquiller tous les matins. Tu es beaucoup plus naturelle avec le maquillage.

LpsG : 214

Les femmes accrochées l'une à l'autre, mutuellement séduites, se plaisent à broyer des couleurs de crème et d'onguent, à perfectionner des dessins du maquillage et à se confier sans retenue. L'une fardée à la Marilyn Monroe, l'autre prenant des poses de Marilyn, toutes les deux éprouvent des plaisirs innocents à être et à jouer ensemble. Les aveux sensibles se multiplient (la confession de Nathe : « Je t'aime beaucoup maintenant » ou la constatation de Galatée : « J'étais émue par l'affection de Nathe » (*LpsG* : 218), les gestes deviennent affectifs sans être intimes. Marilyn Monroe représente le personnage-culte moderne de la séduction et suscite quelques questions et réflexions par rapport au roman de Suzanne Jacob. Patrick Lemoine, en cherchant dans son ouvrage des raisons pour lesquelles cette « blonde potelée » ou comme il l'appelle autrement « cette pulpeuse Américaine » a su séduire les plus grands et les personnes mythiques de ce monde (JFK, son aussi célèbre frère, Yves Montand, Frank Sinatra et autres), met en pleine lumière les désirs archétypaux de certains hommes et les conduites plus techniques que naturelles des grandes séductrices. L'auteur de *Séduire* signale que « Marilyn ne satisfait les canons esthétiques hellénistiques. Elle n'était ni Rita Hayworth, ni Greta Garbo, ni la Vénus de Milo, ni la grande Odalisque. Une bouche charnue et rouge, un petit nez retroussé, de grands yeux myopes écarquillés, un front bombé, un petit menton, une voix haut perchée. Mais surtout, surtout, elle minaudait, gentiment, malicieusement, clignait des cils, jouait de la prunelle et des vocalises avec une incroyable fausse naïveté, une (im)pudeur de rosière, une candeur virginale et perverse à la fois. Bref, l'actrice nous (en)chantait de sa grâce enfantine » (L e m o i n e P., 2004 : 257—258).

Les protagonistes de Jacob auraient pu continuer à minauder, à jouer à la blonde à la tournoyante robe blanche ou à jouer avec elle, toutes les trois ensemble, puisque Marilyn y est perçue comme une personne réelle⁸². Leur jeu

⁸¹ *LpsG* : 215 : « Marilyn est dans sa chambre. Elle est là, avec sa bouche, ses seins, ses jambes, ses cuisses, ses pieds, ses mollets, ses chaussures, sa gorge, sa bouche, sa bouche et encore sa bouche ».

⁸² *LpsG* : 217 : « [...] il pourrait cadrer Marilyn avec nous [...] » ; « [...] il nous tuera Marilyn [...] » ; « J'irai rejoindre Marilyn en dansant un boogie-woogie ».

théâtraux s'arrêtent là. Jacob montre dans tous ses romans que la séduction mène à la liberté totale et entière de la personne séduite mais elle suggère dans *La passion selon Galatée* le cas spécial de cette relation de dépendance qui apparaît entre les femmes. Il est question de la séduction apparemment paradoxale qui, au prix de la transgression des lois éthiques et morales, pousse à recouvrir la délivrance factice de deux personnes. La nuit, Galatée, toujours peinte et perchée sur un peuplier, tire dans la tête de deux bandits qui surgissent pour régler leurs comptes au Bourru et à sa compagne. Galatée sauve en effet la vie de Nathe ainsi que la sienne. Le concours de circonstances la contraint à quitter le lieu désertique du meurtre, après avoir abandonné le Montréal surpeuplé de femmes amoureuses d'elle, pour boucler son itinéraire sentimental et géographique de fugues et de voyages. Cette séduction dont le meurtre constitue la dernière étape mène Galatée à sa maison, en Europe, à Bruxelles, auprès de son mari et de son fils et finalement, à elle-même. L'héroïne accepte de prendre ses responsabilités, de mener la vie de chanteuse (mais aussi de femme et de mère) comme le témoignent les derniers mots du roman : « Le lendemain soir, Galatée entra en scène à Mons. Elle compta les pas qui la conduisirent au piano. Elle chanta » (*LpsG* : 241).

Nous passons à présent aux effets de la séduction au féminin, et plus précisément à la question des couples entre les femmes et de leurs différents genres de relations. Restons encore dans le cercle des amours féminines de *La passion selon Galatée* qui se prête le mieux à l'étude de la double féminité. Nous avons déjà évoqué les références au célèbre mythe antique de Pygmalion et de Galatée, qui ont respectivement été notées et soulignées par Louise Milot, Élisabeth Potvin et Réjean Beaudoin dans leurs comptes-rendus lors de la publication du roman. Nous tenons à citer le propos de Suzanne Jacob qu'elle a confié à Jean Royer :

Je n'ai jamais été sensible à la légende de Pygmalion jusqu'à ce que je me pose des questions sur la statue elle-même. Une fois animée, Galatée a-t-elle compris le monde tout de suite ? Pygmalion a-t-il sculpté en elle les cordes et les façons d'agir ? S'est-elle mise à éprouver quelque chose tout de suite ? Je me disais que cette femme-là n'a pas d'image de soi, puisque c'est Pygmalion qui l'a, l'image d'elle ! Comment fera-t-elle pour poser ses actes ?

Royer J., 1987 : B-I

Reste à mentionner encore une coïncidence entre le monde réel et imaginaire : Suzanne Jacob « a hérité d'un manuscrit de son grand-père, un roman qu'il a travaillé toute sa vie sans jamais le publier, [...] c'était l'histoire d'un Pygmalion. Un homme d'âge mur rencontre une jeune femme dont il dirige l'énergie vers la culture [...] » (ibidem).

La réécriture moderne du mythe proposée par Jacob constitue l'un des exemples des scénarios intertextuels dont parle Umberto Eco dans son ouvrage

intitulé *Lector in fabula*. Le critique y met en valeur la richesse d'interprétation donnée par la lecture multidimensionnelle des scénarios intertextuels mais il distingue aussi les difficultés qui s'imposent. Les scénarios intertextuels sont « des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous » (E c o U., 1985 : 108). La situation semble plus nette dans le cas du mythe de Pygmalion dont les séquences traditionnelles sont généralement connues. Nous voudrions superposer à cette lecture intertextuelle le thème du regard qui est inséparablement lié au mythe de Pygmalion et qui, comme nous l'avons déjà mentionné, devient le scénario commun dans l'œuvre jacobienne. Ainsi nous reviendrons au regard en tant que stratégie de la séduction. Jean Royer remarque avec pertinence que :

De *Laura Laur* à *La passion selon Galatée*, Suzanne Jacob poursuit son entreprise romanesque comme un projet de structuration du regard. Comment l'image de soi se poursuit et se maintient ? Comment l'image de soi fait-elle agir ? Laura Laur se définit dans et par le regard. Elle joue à sa propre énigme. Galatée, elle, fait voir son Je et son jeu : elle regarde les autres la regarder. Ce jeu est celui de la séduction.

Royer J., 1987 : B-5

L'histoire mythologique indique bien l'importance du regard : Galatée accède à la vie, n'acquiert la dimension humaine qu'à force d'être touchée par les mains ainsi que par le regard de son créateur, à force d'être aimée et adorée par lui. Il en va de même dans *La passion selon Galatée*. Gala, quelques fois appelée Galatée, est chanteuse québécoise comme la jumelle dans *Wells*, et excelle à entretenir un contact électrisant avec son public. Son regard, sa voix, son rire font partie du « système de mystification » (*LpsG* : 17) que l'héroïne met au point pour hypnotiser ses adorateurs et surtout ses adoratrices. Nous faisons connaissance avec la Gala séductrice lorsque après son retour de l'Europe elle s'installe à Montréal où elle renoue ou établit quelques relations généralement avec les femmes ou alors elle évoque celles qui l'ont marquée dans son passé. Il faut citer dans ce défilé de jeunes filles adoratrices de Gala : Augustine « qui a eu la première énormément besoin de moi pour m'aimer » (*LpsG* : 26), Angèle qui répète inlassablement qu'on est « tous des humains, une formule chimique, cendre et poussière » (*LpsG* : 11), Sylvie Nord qui a eu le temps « de faire des éclairages de mes spectacles dans les cafés et les salles d'école, de coudre l'ourlet de mes jupes et de se vautrer dans ma tarte au sucre » (*LpsG* : 37), Sarah qui la séduit par l'affection qu'elle porte à sa fille Sabine. Babay se trouve la dernière sur la liste mais la première en intérêt qui bouleverse la vie de Gala en assouvissant son grand besoin d'adorer et d'être adorée. Gala regarde Babey et ce qu'elle voit ce sont

les cuisses, le ventre et les fesses ; classique. Babey me paraissait beaucoup plus grande — ajoute la narratrice — plus forte et plus expérimentée que moi. **Son regard** plongeait et glissait dans le mien aussi librement que la lumière haute de cette matinée. Elle riait d'abord, et aussitôt après sa bouche se contractait pour former une moue capricieuse, blasée. J'étais déjà éprise de cette moue.

LpsG : 51—52

Elisabeth Potvin remarque que Gala, grâce à « son âme de bourgeoise, son âme de sœur supérieure, son âme d'auteur-compositeur-interprète [...] » (*LpsG* : 38), anime « ceux qui adorent être adorés » (Potvin E., 1988 : 155), et celles qui ne sont pas susceptibles de s'en passer pour vivre. Babey, amoureuse de Gala, cherche à la métamorphoser, à l'amener à sa liberté comme le font toutes les séductrices jacobiniennes. En lui transmettant sa philosophie personnelle, elle décrit la nature de la chanteuse : « [...] tu es trop intérieure. Tu n'as jamais touché à la surface. [...] Tu n'es même pas encore incarnée. Je vais te tirer à la surface. Tu te jetteras comme moi dans la rage de vivre, de profiter de tout, tout de suite » (*LpsG* : 95—96). Il importe de souligner la nature à plusieurs facettes de l'héroïne dont la force énigmatique réside entre autres dans le regard fouillant et fuyant à la fois ainsi que dans sa personnalité fluide « d'une allumeuse de première » (*LpsG* : 164), ce qui explique le cortège d'adorateurs et d'adoratrices qui entourent ce « haut personnage ». Réjean Beaudoin le confirme en disant que

Gala est parfaite et ne connaît pas le danger de se perdre dans le tourbillon des abîmes intérieurs. Tous les secrets qui crouissent dans les sujets humains de son admiration (car elle admire beaucoup, faute de savoir aimer) ne l'ont jamais entamée. Le défaut d'animation et l'impassibilité sont chez elle une condition de la perfection. Le manque accède en elle en statut de qualité. Elle envisage les gens sans détourner jamais le regard, elle boit littéralement leur différence ontologique, toute altérité la captive, mais par curiosité désintéressée, par pure virtualité, sans le moindre soupçon du brasier qu'elle tisonne. C'est une voleuse de vie intérieure, mais elle n'entre pas dans l'intimité qu'elle pille.

Beaudoin R., 1987 : 93

La personnalité histrionique de Gala est habitée d'un perpétuel besoin de séduire, d'être l'objet de l'attention générale. Elle paraît être en perpétuelle représentation théâtrale et cherche en permanence à attirer l'attention. Elle n'hésite pas à utiliser la provocation (par ses gestes et paroles entre autres). La conduite de l'héroïne confirme la règle que nous avons annoncée au début de ce chapitre. La voracité de Gala qui tourne en agression affective résulte du manque physique de la mère qui l'a quittée à l'âge de douze ans. Esseulée, dé-

sorientée et surtout en manque d'amour maternel, la jeune adolescente se tourne vers une autre jeune fille, la séduit en se laissant adorer⁸³, ce qui la prédispose à d'autres relations au féminin.

Il est également intéressant de prendre en considération *Rouge, mère et fils*, avant-dernier roman de Jacob, qui évoque avec modération les stratégies de la séduction au féminin. Le texte se concentre plutôt sur les relations alambiquées de l'héroïne principale, Delphine, avec ses nombreux hommes, son fils, Luc et ses amants. Pourtant Delphine, comme Gala, éveille de fortes émotions également chez des femmes qui lui vouent une adoration secrète. Catherine Beck avoue, dans une lettre adressée à Luc, l'amour qu'elle porte pour sa mère à lui :

Donc oui, j'ai aimé ta mère, j'aurais voulu ta place, la place de Félix, la place de Lenny, la place de Lorne, de la mère de Delphine, autrement dit, j'aurais voulu, à un moment de ma vie, occuper toutes les places disponibles dans sa vie. Mais elle, pour une raison qu'elle a peut-être déjà trouvée mais qu'elle ignorait à l'époque, elle haïssait l'amour qu'on lui portait, elle ne supportait pas de recevoir l'amour mais uniquement de le donner.

RMF : 223—224

Fugueuses nous apporte d'autres témoignages de la séduction au féminin où les amours lesbiennes et toutes leurs conséquences trament le drame dont le secret traumatisant accable les quatre générations de la famille. Il faut revenir au septième chapitre du roman (« Blanche et Aanaq ») pour voir clair et surtout pour pouvoir y lire un indice intertextuel qui permet de déchiffrer certains enchevêtrements de l'intrigue. On peut associer l'aïeule Blanche, la fondatrice de la saga (race) au personnage de Sappho connue pour ses penchants homosexuels. Jacob dote ce personnage de l'étiquette de celle qui « avait aimé une femme » (*F* : 266), ce qui trouve d'ailleurs ses fondements dans la trame. Nous avons affaire avec une histoire d'agrafe dont l'ouverture relate le premier amour de Blanche pour une femme et dont la fermeture approfondit le même champ lexical, celui d'une forte complicité entre la vieille Blanche et sa dernière compagne rencontrée à l'hôpital. Le premier amour de Blanche est à peine effleuré mais la manière dont la romancière l'évoque laisse croire à son impétuosité. Nous apprenons que « Edna Thiffault était la femme que Blanche avait aimée par-dessus tout. Plus que George (son mari), mais moins longtemps » (*F* : 256).

⁸³ *LpsG* : 26—27 : « J'avais trop de choses à apprendre et à découvrir pour pouvoir à la fois aimer Augustine et l'écouter rire et parler, à la fois aimer Augustine et la regarder s'approcher de moi avec ses yeux d'avoine ; à la fois aimer Augustine et sentir mes joues, mes lèvres et mon front se faire caresser, à la fois aimer Augustine et lui obéir en lui caressant les mains et le visage, et en m'abandonnant à son étreinte tout en lui racontant ce que j'avais fait et pensé en détail. Non. Je ne pouvais pas l'aimer quand elle était là. Je ne pouvais que vivre de mon mieux. Je vois bien que, pour d'autres, vivre est tout naturel. Vivre exige toute mon attention et toute mon énergie ».

Elle avait une voix brûlante, une masse de cheveux blonds et jouait au violon (ibidem). En ce qui concerne la dernière compagne de Blanche, Jacob offre plus d'éléments qui expriment la communion sublime des deux vieilles femmes. Le portrait d'Aanaq constitue l'une des plus intéressantes descriptions, sinon la plus attachante, des figures autochtones avec laquelle l'auteure remonte aux sources de la littérature canadienne-française, c'est-à-dire aux valeurs et aux traditions des Premières Nations. Aanaq est une Inuk. Elle ne connaît ni le français ni l'anglais mais devient une « nouvelle nounou » (*F* : 253) de la vieille Blanche aveugle et qui l'accompagne toujours et partout. Jacob réussit à peindre avec une maîtrise surprenante une entente authentique et profonde entre deux êtres qui éclipsent le système verbal de la langue et de la communication humaine. La première rencontre bien émouvante des deux femmes est à l'origine de leur affection qui les a unies une fois pour toutes, jusqu'à la fin de leurs jours. En paraphrasant ce fameux ouvrage de Jean R o u s s e t intitulé *Leurs yeux se rencontrèrent* (1981) qui étudie les scènes de première rencontre dans les romans, nous pouvons dire que leurs mains se sont rencontrées. Blanche est aveugle et ne découvre Aanaq que par le toucher. Il est également possible de voir dans cet extrait le rituel du premier contact propre aux tribus des Premières Nations.

Blanche tâtonna jusqu'au lit d'Aanaq, trouva ses mains, les palpa, les serra. Elles étaient lisses, fortes et fermes. Elles diffusaient une chaleur douce et pénétrante. Blanche enferma ses mains osseuses, desséchées et bleuies entre les larges paumes d'Aanaq. Un flux d'énergie la traversa jusqu'à la plante des pieds. Après quoi Blanche mit sa tête déplumée entre ces mains-là. L'Inuk la lui caressa en faisant entendre un grondement rieur. [...] Blanche entreprit de découvrir les traits de son visage en l'effleurant, puis le corps, en le palpant jusqu'à ce qu'elle constate qu'elle avait affaire à une géante, à une variété d'ourse chaude et glabre que l'étroit lit d'hôpital arrivait à peine à contenir. [...] Aanaq frotta son nez contre celui de Blanche. L'alliance était conclue.

F : 251—252

Nous attirons l'attention sur l'importance de la dernière relation de Blanche qui surpasse l'aspect érotique de l'amour au féminin. Aanaq donne la chance à Blanche de se réconcilier avec son passé en dévoilant le secret familial. Elle lui permet d'un côté de connaître une intimité ineffable, d'inventer « un langage qui ne pouvait pas inclure les anciens litiges » (*F* : 255) et d'un autre côté, l'encourage à entreprendre sa dernière fugue pour achever sa propre histoire de vie selon ses rites. En plus, ce couple illustre le deuxième sens que la romancière associe à la séduction. Séduire c'est s'adopter mutuellement. Le lecteur apprend que « c'était vers le nord qu'elles allaient, les deux vieilles femmes qui s'étaient adoptées mutuellement pour remonter ensemble vers le nord, vers les aurores boréales, quand leur temps serait venu » (*F* : 317). Les amours ou les

amitiés féminines de Blanche jouent un rôle plus intégral dans l'économie du roman puisqu'elles préfigurent en les programmant dans une large mesure, nous semble-t-il, les relations homosexuelles des femmes des générations suivantes. En décrivant le scénario commun du bourreau et de la victime ainsi que l'aspect sexué de la figure du trickster, nous avons déjà esquissé la chaîne de dépendances affectives qui enferment Blanche, Fabienne, Stéphanie dans le même cercle du secret inavoué transmis d'une génération à l'autre. Nathe, la dernière et la plus jeune des femmes n'y échappe pas. Le non-dit de l'abus sexuel se manifeste néanmoins à travers la conscience : les actes et les pensées de l'héroïne. La culpabilité mise en jeu fait que Nathe se soumet à des conduites violentes et auto-destructrices. L'esprit de la jeune fille qui se croit tarée est habité par des pensées cruelles :

Car il lui arrive d'avoir des pensées qui lui donnent tous les pouvoirs, et ce ne sont pas du tout de bonnes pensées qui la traversent, oh non, ce sont des pensées d'armes et de destruction massive qui détruisent massivement tous les pissenlits, et avec eux, hélas, tous les champs, toutes les forêts, toutes les bêtes et pour finir tout le genre humain avec toute sa violence, la sienne comprise.

F : 42

Pour boucler l'itinéraire de la séduction féminine, revenons au point de départ du mythe des jumeaux. Nous trouvons une variation du mythe dans *L'Obéissance*, le célèbre roman de Jacob qui a suscité l'attention et l'admiration de la critique ainsi que du public. Jacob acquiesce au jugement des autres qui voient bien des ressemblances et des affinités entre les multiples protagonistes de ses différents romans (Saint-Martin L., 1996 : 229). Il nous paraît possible de considérer Marie et Julie de *L'Obéissance* comme des jumelles ou comme deux âmes sœurs, incapables de vivre trop longtemps l'une sans l'autre.

Il nous reste à présenter la dernière configuration des amours féminines que nous appelons l'amitié amoureuse ou l'amour en amitié qui embrasse la plupart des composantes relationnelles devenues propres au jeu de la séduction. Cette relation, d'ailleurs comme les précédentes liaisons étudiées, est régie par les mêmes scénarios qui sont devenus communs à l'œuvre de Jacob. Les premiers traits, les plus patents qui caractérisent l'amitié amoureuse de Julie et de Marie, ce sont une forte complicité affectueuse et une entente qui dépasse toute communication langagière, qui font d'ailleurs penser à l'accord harmonieux des jumeaux de Wells. Nous voudrions d'abord souligner le rôle d'une grande toile se trouvant dans l'appartement de Marie représentant « deux femmes emmitouflées d'écharpes et de foulards dans une tempête de neige. Elles semblaient être complices d'un grand bonheur secret » (LO : 186). Ce tableau constitue par excellence l'objet sémiotique-symbolique qui, d'après Vincent Jouve, apparaît comme l'un des plus susceptibles moyens de révéler le

système du marquage idéologique du roman (J o u v e V., 1992 : 101—103). La peinture contribue à focaliser l'axiologie attribuée aux personnages féminins et à leur sens de l'amitié en faisant aussi fonction de mise en abyme. Sur le plan thématique les choses semblent simples et le point de vue, typiquement jacobien. Marie Cholet distingue leur amitié, cette solitude voulue à deux, de toute relation où plusieurs personnes entrent en contact. « Dès qu'il y a une troisième personne nous renonçons à notre relation. C'est comme quand tu es seul. Quand tu es seul, tu te comprends et tu comprends les choses, tu te comportes comme la personne seule que tu es quand tu es seul » (*LO* : 229). En s'adressant à son mari, Jean, elle précise le sens du sentiment d'amitié : « On parle une autre langue, une langue qui n'explique pas grande chose, mais qui vagabonde, qui tourne autour des choses à sa manière. Quand tu es là, tout devient, comment dire ? disons, lourd, lent, impossible. C'est comme avec les parents » (*LO* : 230). Il est intéressant d'ajouter que dans la perspective masculine, celle de Jean, mari volage mais amoureux de Marie, l'amitié féminine n'a rien à voir avec l'affection éthérée, épurée de l'érotisme. Hésitant entre le comportement « du mâle possessif déchaîné qui ne se laisse pas humilier sous son toit » et la conduite « du mâle scalpé de ses attributs, mou et désespéré, prêt à toutes les concessions, prêt à se faire écraser la tête sous le talon aiguille de sa bien-aimée » (*LO* : 223—224), Jean n'acquiesce qu'avec réticence à l'innocence de l'amitié de sa femme portée pour une autre. En ce qui concerne les résistances psychiques de deux héroïnes, il faut dire que l'une comme l'autre sont dotées d'une forte personnalité qui leur permet de mener à bien les conflits et les obstacles. Il est possible de retrouver dans l'économie de ce roman la situation dramatique qui établit le rapport de dépendance entre celle qui se montre plus vulnérable puisque incapable d'exprimer son passé trop lourd à porter et celle qui s'avère temporairement plus ferme. Marie Cholet, confrontée à un rite de passage, est obligée d'assumer son ombre, d'avouer ses anciennes inhibitions. Jacob fait progresser la tension dramatique en installant une situation conflictuelle du procès de la mère infanticide (Florence Chaillé) qui finit par désintégrer la personnalité impassible de l'avocate. Marie Cholet, apeurée par des spectres d'autrefois, s'adresse à Julie en lui confiant l'histoire de l'infanticide. Et cette histoire qui « la nourrissait, lui redonnait la vie, le tenait tout entière captivée et captive » (*LO* : 211) n'est qu'un moyen de revivre les violences subies dans son enfance pour s'en vider une fois pour toutes. Julie, par contre, lui apporte sa force qui réside dans sa présence, son écoute précieuse.

*

* *

Notre interrogation sur le thème de la séduction nous a donné l'occasion de présenter dans une certaine mesure le système axiologique et la dramaturgie

personnelle de Suzanne Jacob. Ce *topos* a largement contribué à révéler et à organiser les éléments pertinents qui s'inscrivent dans une histoire, celle des héroïnes séductrices ou séduites. Il établit des points de repère, des balises à peu près immuables qui structurent toute relation à caractère amoureux. Le prototype de l'histoire de la séduction a été raconté par Jacob dans *Wells* et il comprend les séquences suivantes : 1) le sacrifice paradoxal du corps de la mère prête à enfanter et à aimer ses jumeaux, 2) la fascination fusionnelle des jumeaux, 3) le jeu entre l'identité et l'altérité et entre la force et la faiblesse, 4) la relation de la dépendance, 5) la supériorité séductrice de l'être plus fort, 6) la séparation, 7) la séduction multiple.

Il faut rappeler que le contenu de la première séquence est modifié dans d'autres romans et qu'il dit inlassablement l'absence de la mère affective. Toutefois, d'autres éléments constitutifs du scénario de séduction restent les mêmes et s'avèrent bien opératoires en ouvrant la voie à la multiplicité des pistes critiques. Le schéma analytique que nous venons de commenter est fondamental et nécessaire à la lecture des péripéties amoureuses dans l'œuvre jacobienne. La romancière y greffe bien des références littéraires, artistiques et culturelles qui le complètent et l'enrichissent. Nous avons noté et interprété parmi ces interférences intertextuelles : le mythe des jumeaux, le mythe de Narcisse, le mythe de Pygmalion et de Galatée, le personnage historique de Sappho, le *topos* des amours lesbiens, des méfaits de la pédophilie et de l'abus sexuel, le rite de passage dans la tradition autochtone.

Aux références intertextuelles se superposent également des scénarios communs et propres aux romans de Jacob qui circonscrivent les potentialités relationnelles des héroïnes des séductrices. Nous ne voudrions faire ressortir de la multitude des traits et des dessins que trois scénarios constitutifs des protagonistes féminins. La première observation qui découle de notre étude, c'est qu'il n'y a qu'un rôle thématique de la séductrice. La séductrice jacobienne est une femme belle qui, pour exercer sa beauté, a besoin d'un espace scénique et de la présence d'un public, que ce soit la scène de la maison familiale ou encore la scène d'une salle, d'un théâtre (*FC*) ; dans ces deux contextes, l'attention et la réaction du public sont assurées. Exercer sa beauté signifie être regardée et adorée et, vice versa, regarder et adorer l'autre. Il est indéniable que les enjeux de la séduction résident premièrement dans la beauté extérieure de l'héroïne mais il faut souligner sa forte personnalité, son caractère de « roche » ou de « roc » qui n'y sont pour rien. La séductrice jacobienne est une femme audacieuse, d'une hardiesse impudente. Elle donne libre cours à sa soif intarissable de l'autre, du monde, de la vie. Sa curiosité congénitale l'oblige à fuir, à s'aventurer, à transgresser les lois morales et sociales, et à poursuivre éternellement la recherche de sa statue intérieure qui n'existe pas. Une grande part de la personnalité de cette héroïne est largement exhibitionniste, ce qui explique bien ses décisions et ses conduites surprenantes sinon provocatrices. Toujours au

centre de la scène privée ou publique, au centre de l'intérêt des autres, la séductrice jacobienne se donne à l'autre ou même se vend dans le sens propre et figuratif du mot. Elle exerce une profession qui exige d'elle un savoir-vivre, un savoir-faire, un savoir-communiquer avec autrui, bref une bonne maîtrise des règles régissant les relations interpersonnelles. D'autres qualités qui entrent en jeu et qui contribuent à sa réussite professionnelle sont : l'ouverture et la disponibilité d'esprit, la capacité de procurer à l'autre au moins une illusion du sentiment de sécurité ou de satisfaction de toutes sortes. La jumelle dans *Wells* et Gala (*La passion selon Galatée*) sont chanteuses, Flore Cocon est serveuse, Marie Cholet (*L'Obéissance*) est avocate et Stéphanie Saint-Arnaud (*Fugueuses*) est prostituée.

Le deuxième scénario propre à l'œuvre de Jacob concerne la théâtralisation de la séduction qui s'appuie sur la force du regard. La conception jacobienne de la séduction révèle tout un rituel. Elle fait penser à un jeu, au jeu théâtral entre celle qui séduit et celle qui se laisse séduire. Il s'opère dans un espace proprement scénique comme la salle d'un spectacle (*Wells* et *La passion selon Galatée*) ou dans un lieu qui rappelle la vraie scène comme celui d'un restaurant ou d'un atelier (*Flore Cocon*). Pierre Ouellet fait remarquer dans sa *Poétique du regard* que « le corps a ses coulisses, comme le théâtre », et il ajoute que « les organes de nos sens, vue, ouïe, toucher, ouvrent à notre âme le spectacle du monde et ouvrent au monde la scène de notre âme » (Ouellet P., 2000 : 287). Les corps des héroïnes de Jacob possèdent également leurs coulisses et leurs mystères qui s'ouvrent pour capter l'attention de l'autre. On pourrait dire qu'elles transgressent comme Orphée l'interdiction de se retourner pour regarder et adorer la face visible de l'objet aimé. Elles regardent avec une puissance inouïe et à force de regarder, elles ne perdent pas comme les héroïnes tragiques mais elles gagnent en séduisant l'autre.

Enfin le troisième et le dernier scénario qui entre en jeu dans ces textes reconstruit le système axiologique de leur auteure. Suzanne Jacob a bien expliqué dans *Wells* le sens de la séduction qui n'est que quelques fois assimilée à la cérémonie érotique. La séduction y revêt une dimension plus cathartique, plus humaine. Séduire signifie surtout amener l'autre à sa liberté, à le dépêtrer de fausses idolâtries pour qu'il prenne ses responsabilités. Toutefois la romancière réussit à dépasser les frontières de ses fictions littéraires. Suzanne Jacob parvient à séduire par ses textes le lecteur, c'est-à-dire à lui procurer une multitude d'occasions de revivre pour comprendre ses expériences traumatisantes et s'en libérer de façon cathartique. En parlant dans un entretien avec Annie Molin Vasseur de la séduction par l'écriture, Jacob cite quelques témoignages de ses lecteurs et leurs émotions après la lecture de *L'Obéissance* : « Elle (Alice) réveille quelque chose en moi que j'ai été. J'avais l'impression d'une enfant perdue en moi qui se réveillait au fur et à mesure que la rencontrais. Mais où est-ce qu'on m'a arrêté(e) ? Pour moi elle est ordinaire, je veux dire complète-

ment séduisante, merveilleuse puisqu'elle se révèle chez plein de gens. Ordinaire au sens où on a été... dans cette espèce de choses... dans la séduction finalement » (Vasseur A.M., 1993 : 63).

Le thème du double que nous venons de présenter pose d'une manière angoissante la question de la personnalité et de la quête identitaire. Le mot personnalité, comme personne et personnage d'ailleurs, provient du latin *persona*, lequel signifie masque de théâtre. « Notre personne serait-elle, peu ou prou et secrètement, notre masque, le masque dont nous nous affublons pour autrui, ou celui dont nous nous couvrons pour répondre d'avance à sa demande, afin de lui échapper ? », demande à juste titre W. Troubetzkoy (1996 : 33). Le même critique donne une réponse pertinente en reliant la notion de personne avec le double. « La personne apparaît comme une fiction, quelque chose de forgé, de construit. *Persona*, *imago*, *effigies*, tous objets d'une activité artisanale, signifient aussi "spectre, fantôme, ombre". Notre personne est ainsi notre représentation, nous nous re-présentons par deux fois, notre personne c'est notre double, nous dont la majeure partie de notre vie consiste à pratiquer la mise en scène de soi » (ibidem). Nombreuses sont les mises en scène où des personnages jacobins portent des masques, endossent des personnalités d'emprunt toujours trop lourdes à assumer. Leur vérité individuelle ne ressurgit qu'en confrontation avec les masques des autres, qu'en jeu continu avec l'autre qui apparaît soudainement en tendant le miroir. Les personnages jacobins ne se révèlent à eux-mêmes qu'en relation avec l'autre, en relation d'interlocution.

Ces réflexions sont le fruit des observations analytiques issues des relectures de toute l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob dans la perspective du thème du double. Il en découle que ce *topos* s'avère inhérent à son œuvre romanesque autour duquel se greffent d'autres thèmes qui participent de son dynamisme et qui structurent tout roman jacobin. Le centre de nos recherches se fonde néanmoins sur trois textes de la romancière : *L'Obéissance*, *Rouge, mère et fils* et *Wells*. Le choix de ces romans n'est pas arbitraire. La relecture analytique de ces œuvres, l'étude détaillée de l'effet-personnel dont ils sont porteurs, nous a permis de distinguer le scénario commun du bourreau et de la victime, le personnage du trickster qui provient de la mythologie amérindienne et le mythe grec des gémeaux. En utilisant ces clés de lecture dans les textes antérieurs et postérieurs aux romans concernés, nous avons réussi à montrer les reflets et les échos synonymiques du cours des événements ou de la caractéristique du personnage qui s'avère semblable au modèle évoqué. Le scénario commun du bourreau et de la victime qui atteint sa rigueur incontournable dans *L'Obéissance* se déploie déjà du premier jusqu'au dernier roman de l'écrivaine. Il en est de même avec la figure du trickster. L'esprit du trickstérisme, qui se laisse dépister dans tous les romans jacobins, devient le signe distinctif de tous les personnages. La même constatation s'impose à propos de *Wells* dont le

rituel de la séduction se laisse dépister en vrac dans les premiers romans de Jacob. Nous pensons en particulier à *Flore Cocon*, à *Laura Laur* ou encore à *Maude* où chaque fugueuse reproduit les séquences essentielles de la séduction. Nos recherches ont permis d'avancer la thèse suivant laquelle le scénario commun du bourreau et de la victime intègre dans toute sa richesse thématique polyphonique la figure du trickster comme les personnages des jumeaux qui exemplifient les rouages enchevêtrés de cette relation alambiquée. Figure par excellence de la dualité, le trickster demeure, comme on l'a démontré, le bourreau et la victime à la fois. Dans le mythe des jumeaux les rôles sont répartis en deux personnes et c'est à la séductrice, à la « maîtresse-chanteuse », que revient le plaisir ambigu d'envoûter émotionnellement ou amoureuxment sa victime qui, une fois séduite, reproduit le schéma évoqué et se change en bourreau. Les rôles thématiques du bourreau, de la victime, du trickster et de la séductrice se superposent en constituant un ensemble thématique bien scellé, original et pertinent.

La prise en compte du pion herméneutique, donc de l'idéologie attribuée au personnage, a dévoilé l'orchestration du thème du double dont les enjeux catalysent les séquences essentielles des personnages. L'étude du *savoir-dire*, du *savoir-faire*, du *savoir-voir* et du *savoir-vivre* contribue dans une grande mesure à saisir la grande part de l'axiologie la plus intime des personnages jacobiens. La première séquence thématique parle de l'acuité de la souffrance de la victime qui, en reproduisant l'agression accumulée, se transforme en bourreau. Certaines victimes fusionnent avec leur douleur comme si elles se plaisaient à souffrir, d'autres y survivent en développant l'espoir et le courage de vivre mieux. Le deuxième scénario commun se focalise sur la figure protéiforme du trickster. Le trickster, qu'il soit le double négatif du personnage ou son ombre ou encore l'ange gardien, offre la possibilité de reconnaître ses limites pour se réconcilier avec soi-même. Et finalement, le rituel de la séduction qui redit et réaffirme l'un des besoins humains fondamentaux : celui d'aimer et d'être aimé. Soulignons encore une fois que c'est toujours dans les relations jumelles, à deux, en présence de l'autre, dans son regard, dans ce jeu de miroir que s'opère la confrontation avec le double qui mène à la reconnaissance de soi, à la prise de conscience de l'identité.

Le même phénomène se reproduit à un niveau supérieur, entre le lecteur et les personnages. Le personnage n'est qu'un double du lecteur qui lui permet de vivre par procuration ses désirs bannis mais surtout de se confronter avec son ombre pour pouvoir renaître. Le personnage comme le double du lecteur⁸⁴ est

⁸⁴ B o u g n o u x D., 1991 : 191 : « Le double se tient à l'alpha et l'oméga de nos vies ; gardien des extrêmes, il veille à la fois sur les nourrissons et sur les morts. Mais tout ceci pourrait se redire du personnage en littérature : que l'on examine du côté de la création, ou de celui de la lecture-consommation, il entretient le sujet dans la méconnaissance (vitale) attachée au Moi et à l'imaginaire ».

un objet transitionnel, comme l'affirme Daniel B o u g n o u x (1991 : 193), qui permet « d'apprendre l'identité, et la coupure du moi et du monde ». Et grâce à la liberté face à la partition que sont les romans de Jacob, ou grâce à la lecture personnelle ou presque intime de ses personnages, de l'obéissante Alice jusqu'à la désobéissante Nathe, le lecteur peut revivre et repenser les expériences qui étaient ou qui sont les siennes.

En guise de conclusion

Le romancier est-il d'ailleurs le mieux placé pour estimer la teneur en esprit de ses personnages ? Cette évaluation n'échoit-elle pas plutôt au lecteur, ce complice ambigu de l'écrivain, capable d'entrer autant en résonance et connivence avec l'imaginaire d'un auteur qu'en discordance et allergie, et qui s'arroge un droit de vie et de mort « post-scriptum » sur les personnages qu'il rencontre au cours de ses vagabondages dans l'espace des romans ? Mais le lecteur n'a pas sa place ici, il n'assiste pas à la naissance des personnages, son rôle de juge n'intervient que bien plus tard, lorsque les dés sont déjà jetés, que le processus de traduction est achevé.

German S., 2004 : 29—30

Daniel Pennac a inventé une liste des dix commandements du lecteur, parmi lesquels nous trouvons : « Le droit de ne pas lire, de sauter des pages, de ne pas finir un livre, de relire, de lire n'importe où, de lire à haute voix et le droit de nous taire » (Pennac D., 1992 : 162). Certes, nous n'avons pas sauté des pages des romans jacobiens ; mieux, nous les avons relus maintes fois pour ne pas nous taire mais pour livrer en public quelques pistes de lecture possibles de cette œuvre touffue et protéiforme. Nous prenons en considération l'expérience personnelle de Suzanne Jacob qui confie que :

La même œuvre, poème, roman, essai, nouvelle, drame ou tragédie, n'est pas la même suivant ce que chacun offre, apporte ou refuse, emprunte, arrache, prend ou donne à cette œuvre, chacun rencontrant l'œuvre avec son œuvre intérieure. On est bien d'accord. Mais on ne s'entend pas.

Jacob S., 2008 : 133

En effet, nous ne prétendons pas avoir découvert et compris ce que l'auteure avait voulu dire mais espérons avoir fait avancer « notre capacité de lecture du monde » qui nous laisse « être dans l'expérience de notre apprentissage »¹.

L'œuvre romanesque de Suzanne Jacob s'insère dans la longue lignée des héritiers des expérimentations littéraires. Jean Ricardou a bien résumé toutes les modifications qui sont apparues dans la littérature au cours des années cinquante du XX^{ème} siècle en avançant que le roman devrait être moins *l'écriture*

¹ Jacob S., 2008 : 135—136. L'écrivaine y raconte une anecdote : « Un jour j'ai reçu un appel téléphonique d'une élève de quinze ans qui avait reçu une mauvaise note pour une interprétation qu'elle avait faite d'un des mes poèmes de *Gémellaires*. Son professeur lui avait dit que son interprétation ne correspondait pas à ce que l'auteure avait voulu dire. Comment ce professeur savait ce que l'auteur avait voulu dire reste un grand mystère pour moi ». Et un peu plus loin elle explique : « Et seule la déception, la désillusion au regard des signes qu'on a reconnus sans pouvoir les reconnaître fait avancer notre capacité de lecture du monde ».

d'une aventure que l'aventure d'une écriture. Suzanne Jacob ne remet pas en question les modèles traditionnels du roman ni ses principes fondamentaux, comme Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute l'ont proposé dans leurs ouvrages théoriques et conséquemment appliqué dans leurs romans². L'écrivaine se plaît à jouer avec le tissu romanesque de ses textes, à les enchevêtrer inlassablement par l'imbrication d'autres genres (l'essai, l'autobiographie) et de différents procédés techniques comme le refus de l'omniscience de l'auteur démiurge, la multiplicité des voix narratives, la multiplication des points de vue sur les valeurs mises en place par le texte, la mise en abyme, le rejet de la clôture du texte. Les romans de Jacob, comme tout texte postmoderne, transgressent les frontières traditionnelles entre les genres et doublent la fiction première de discours scientifiques, nationalistes, historiques, psychanalytiques et autres. Ils constituent également un riche champ intertextuel dans lequel on retrouve les traces des transformations et des assimilations de plusieurs textes, mythes, légendes ou idées préconçues. L'œuvre romanesque de Jacob est ainsi entièrement placée sous le signe de la fugue-fuite-fugacité.

La fugue, figure de répétition, de déclinaison, de parallélisme, devient le principe de construction qui régit la macrostructure comme la microstructure de l'œuvre. La macrostructure se fonde sur un seul modèle dominant de personnage et ses variantes plurielles. La microstructure complète, détermine dans une grande mesure la conception de la fugueuse et repose sur la récursivité de certains thèmes et de leurs imitations (le rouge à lèvres, les scènes mémorielles dans les trains, le passé traumatisant, le sujet du viol, le voyage labyrinthique). La pluralité, la réitération, la fragmentation et l'hétérogénéité du texte jacobien découlent irrémédiablement de son imaginaire originel, de sa philosophie de l'écoute du monde, de sa lecture et de ses transpositions littéraires, qui se superposent automatiquement à l'architecture de ses personnages. Les personnages féminins de Jacob ne sont pas des personnages morts, comme le souhaitaient les critiques littéraires pour le héros romanesque³. Ils sont complexes, hétéroclites et suscitent de vives réactions comme l'affirme leur auteure : « Je le dis aujourd'hui sans grande pudeur, ayant entendu des gens me dire qu'ils n'arrivent pas à entrer dans mes livres pour y rencontrer 'cette bande d'hystériques' » (J a c o b S., 2008 : 143).

² Arnaudiès A., 1974 ; Ricardou J., 1971 ; Robbe-Grillet A., 1963 ; Sarraute N., 1956.

³ Nous pensons surtout à N. Sarraute (1956 : 73). L'essayiste a professé que « depuis les temps heureux d'Eugénie Grandet, [...] il [le personnage] a cessé de perdre successivement tous ces attributs et prérogatives. Il était richement pourvu, comblé de biens de toutes sortes, entouré de soins minutieux, rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bord de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison [...], ses propriétés et ses titres de rentes, ses vêtements, son corps, son visage et surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom ».

Nous tenons absolument à souligner un fait : la théorie du personnage littéraire est une excellente boîte à outils bariolés qui servent efficacement à lire et *ouvrir* le texte, c'est-à-dire à rompre l'os, comme l'a jadis dit François Rabelais dans son prologue à *Gargantua et Pantagruel*, pour sucer la substantifique moelle. Nous croyons que nos outils de recherche étaient bien appropriés pour l'ouverture et la lecture des « boîtes romanesques » de Suzanne Jacob.

L'étude de la notion de personnage prise dans son entière et malcommode complexité (la deuxième partie : *Les approches du personnage littéraire*) nous a permis de distinguer une méthode analytique et quelques outils bien opératoires pour cerner les frontières de la fugacité des personnages jacobiens. La première remarque qui mérite d'être clairement mise en relief est que le personnage de la fugueuse remplit une fonction architecturale dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob. La fugueuse est un principe de composition qui garantit l'homogénéité dans l'ensemble de la macrostructure fictionnelle. Comme le dit l'une des héroïnes :

Globalement, on pourrait affirmer que tu recherches partout et toujours à t'installer dans des figures de fuite, ou appelle ça comme tu voudras, Pomme, mais n'es-tu pas en ce moment même en train d'occuper **une figure de fuite** [...] et cela afin d'éviter de te retourner sur tes routes pour voir apparaître **la figure globale du déroulement** ?

Jacob S., 1988 : 75

La fugueuse est la figure globale du déroulement des matrices, des histoires, des schémas, des procédés narratifs et descriptifs, bref de tous les éléments morphologiques qui régissent et programment la structure profonde de l'œuvre romanesque de l'écrivaine.

Nous nous sommes livrée (dans la troisième partie) à l'étude de l'*effet-personne*, de cet aspect de la figure de la fugueuse qui nous a permis de la redéfinir et la repenser comme un être de chair, un analogon de la personne humaine. Comme l'a justement remarqué Daniel Bournoux, dans la perspective *anthropomimétique* (*psychocommunicationnelle*) s'opère une double lecture : celle du personnage comme celle du parcours du lecteur :

Le personnage moderne encore est *incertain* (ni vivant ni mort), il introduit l'ambiguïté, l'ironie, le divertissement et la légèreté [...]. Référence flottante, il évolue entre le cristal et la fumée. Nous prêtons à ce fantôme notre vie, notre sang, nos sens. De lui à nous la relation est récursive, comme entre les oiseaux emboîtés d'Escher : si peu que nous sachions d'un personnage, nous complétons automatiquement. [...] En bref notre relation au personnage serait de *trans-* : objet de transition et de transfert, quasi-objet de la possession et de la transe.

Bournoux D., 1991 : 193

Le personnage littéraire, « un univers riche et inédit, un espace émotionnel et un code existentiel » (ibidem : 192—193), est doté d'une sémantique plurielle qui dit l'humain et permet de l'apprivoiser dans ses expressions les plus saisissantes. Il constitue un espace de pont entre la petite et la grande histoire. « Un roman réussi nous conduit du micro au macro-monde, la partie y contient le tout comme un hologramme » (ibidem). En effet, *La passion de Galatée*, où nous avons décodé la notion clef de la femme-puzzle, devenue une étiquette de la figure de la fugueuse, se laisse lire pareillement comme une histoire métonymique du Québec, ce que confirme d'ailleurs l'écrivaine même. Suzanne Jacob a confié dans une entrevue faite par Jean Royer que :

La question de Galatée me paraissait drôle et importante du côté mythologique. Mais plus je m'interrogeais, plus je m'apercevais qu'elle était très actuelle et correspondait à notre monde. Nous vivons dans un univers façonné : une sorte de super-Pygmalion dont on ne peut préciser la présence. Et chacun va essayer de trouver l'image du monde qui va faire qu'on sera tous d'accord. On essaiera de remettre nos images ensemble et fonctionner. Cela rejoint aussi le fait que plusieurs sociétés n'ont plus d'image d'elles-mêmes. Je pensais au Québec par exemple. J'ai écrit ce roman dans la période post-référendaire. Je cherchais à m'expliquer cette attitude d'un Québec qui se dit non à lui-même. Peut-être n'avait-on pas encore réussi à réaliser cette structure qui va séduire tout le monde et donner une image assez forte de l'idée qu'on se fait de ce Québec.

Royer J., 1987 : B-5

Pour expliquer l'essentiel de l'*être* de la fugueuse nous avons eu recours à certains critères qui s'avèrent plus traditionnels que modernes mais qui disent imperturbablement l'*effet de vie* du personnage. Avouons que certains procédés d'analyse sur lesquels nous avons fondé nos recherches (surtout l'art du portrait littéraire) ne sont pas nouveaux. Toutefois, l'étude onomastique ainsi que la *prosopographie* jointe à l'*éthopée* nous a amenée à cerner quelques lignes de mire qui déterminent la fugacité des héroïnes jacobiennes.

La protagoniste jacobienne n'est pas la descendante directe de l'*homo quebecensis*. Jacques Allard a proposé cette notion de l'*homo quebecensis*, métonymie de la société, qui a vu le jour à la suite de la Révolution tranquille et qui aspire à établir l'identité de la nation québécoise (Allard J., 1967 : 5). L'*homo quebecensis*, érigé en héros national, revendique le droit au pays libre et indépendant et se préoccupe de sa « quête d'identité » à travers la littérature et la culture. Józef Kwaterko reprend le même propos et démontre à juste titre dans son essai comment « l'idéologie, le discours littéraire et le discours sur la littérature se confondent globalement dans le même projet national » (Kwaterko J., 1989 : 35). La question nationaliste n'intéresse pas l'héroïne jacobienne.

Privilégiant la vie privée, entourée de la fratrie des amis et de la famille qu'elle hait mais qu'elle recherche, la fugueuse vit les expériences les plus extrêmes de l'univers familial du quotidien. Jacob explore des sensations qui ne relèvent plus de la logique causale ni de la finalité cognitive. L'écrivaine raconte le sensible. Raconter le sensible signifie, comme le soulignent à juste titre Frances Fortier et Andrée Mercier, « faire du personnage moins un acteur ou un interprète qu'un foyer de sensations ; raconter le sensible veut dire aussi cristalliser l'événement sensitif, en dehors de toute vectorialisation ou programmation, en ramifiant les médiations perceptives » (Fortier F., Mercier A., 2004 : 196). Le roman de Jacob serait « un peu comme une plaque photographique qui fait apparaître des formes à la faveur d'une émulsion sensible — cadre des émotions fugaces, saisies sur le vif, qu'il donne littéralement à voir » (ibidem : 188). L'héroïne créée par Jacob est une femme du **sensible** qui reste profondément ancrée dans son intimité, dans sa rencontre avec elle-même et le monde. La romancière excelle à documenter, de toutes les manières possibles, aux différents niveaux de la structure du personnage les facettes de la sensation, de l'intime, du perçu et du vécu de la fugueuse qui traduisent sa vie dans son mouvement. La pluralité des facettes de l'*être* sensible qui se profilent en kaléidoscope sur les pages des romans jacobiens préfigure les variantes de la fugueuse.

Nous avons distingué au cours de l'analyse onomastique et de l'étude des tableautins dispersés et fragmentaires de nombreux **puzzles** qui participent à l'architecture de l'*être* de la figure de la fugueuse. Elle est dotée de plusieurs surnoms, pseudonymes, descriptions définies qui témoignent de l'éclatement intérieur, de l'incohérence à la fois interpersonnelle et sociale de la fugueuse dont le dédoublement (la folle), le besoin de séduire (la séductrice) en sont les marques les plus frappantes. L'ipséité, dont les multiples dénominations sont les signes, exprime le jeu des variations imaginées de soi. En effet, le manque d'unité confirme d'ailleurs la prosopographie dans laquelle nous avons souligné les trois aspects : la beauté ou le charme irrésistible, la tenue éclectique et la couleur rouge qui correspondent à l'éthopée composite. Selon le propos d'une des fugueuses, il faut *mener plusieurs vies de surface pour sauver sa vie en profondeur*. Assurément, elle a à remplir plusieurs rôles : ceux de la célibataire déclarée, de l'épouse, de la mère, de l'amante. Elle a plusieurs passions à accomplir comme celle des rencontres, du voyage et celle de créer, de participer au mouvement de la création (musique, danse, peinture). Elle porte plusieurs masques, ce qui ne contribue nullement à garantir l'unité une fois brisée. Bref, le roman de Jacob « ne résout pas les malaises du *je*. Il n'achève pas l'histoire ; il ne pose pas de frontières étanches. Il favorise au contraire les dédoublements imaginaires par lesquels le personnage se fabrique d'autres histoires dans lesquelles il se projette pour se reconnaître et explore d'autres espaces pour se retrouver. Mais se reconnaître et se retrouver, c'est avouer qu'on n'est plus le

même et qu'on n'est plus là. C'est sans doute cet inachèvement vertical et horizontal qui constitue la caractéristique fondamentale du récit » (L'Hérault P., 1998 : 514).

Enfin la **fugacité** est le dernier et le plus essentiel aspect de l'être de l'héroïne jacobienne. Découlant des traits précédents et les synthétisant adroitement, la fugacité ne s'associe qu'aux différentes expressions du mouvement. L'onomastique hétéroclite qui se révèle surtout dans la diversité des descriptions définies est porteuse d'une double sémantique. L'étymologie de certaines désignations focalise la mouvance même (les significations aquatiques, aériennes et sidérales), témoigne à l'unisson du caractère versatile de la fugueuse. L'éthopée réaffirme par contre la fugacité psychique ou intérieure dont le champ lexical est extrêmement riche. Suzanne Jacob a réussi à stigmatiser l'absurde, la drôlerie, l'imprévisibilité, l'aliénation de la femme qui, incapable de communiquer et de fonctionner dans la société, s'échappe de ses structures, de ses automatismes, de ses cloisons et d'autres formes de moules qu'on lui impose. Nous avons parlé des personnages labyrinthiques dont les méandres psycho-émotionnels les prédisposent à chercher la sortie ou l'issue de la pensée encombrante⁴ ou un passage vers d'autres fictions dominantes « parce que celles auxquelles ils obéissent ne fonctionnent tout simplement plus » (Barbance M., 1998 : 5). Nous avons évoqué la riche synonymie de la fugueuse qui souligne l'impératif catégorique de la liberté sans entraves. La déserteuse, la délinquante, la désobéissante, l'étrangère, chacune à sa façon, expriment et réalisent ces multiples transgressions. Toutefois, l'héroïne jacobienne reste fugueuse dans le sens premier de la fuite. La nomade moderne « accomplit un itinéraire très balisé, très ancré dans les lieux presque sacrés » (Saint-Martin L., 1996 : 229). Le portrait spatial a permis de retracer plusieurs périple aux quatre points cardinaux, en Amérique et en Europe, qui mènent l'héroïne *western* vers un ailleurs, vers des rivages inconnus. Le nomadisme de la fugueuse inscrit les romans de Suzanne Jacob dans la thématique d'« une certaine expérience du territoire » (Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E., 2007 : 627), dans un ancrage américain qui marque directement de nombreux textes québécois. L'œuvre de Suzanne Jacob se présente comme un éloge de la fuite dont l'être des personnages féminins constitue la meilleure expression⁵.

⁴ Despatie S., 2005 : 16 : « Ce ne sont pas des fugueuses au sens de la fuite, ce sont des fugueuses au sens de la sortie, l'issue de la pensée ».

⁵ Nous nous référons à un ouvrage dont le titre est bien significatif pour notre étude. Henri Laborit, dans son *Éloge de la fuite*, confesse : « Quand on ne peut pas lutter contre le vent et la mer pour poursuivre sa route, il y a deux allures que peut encore prendre un voilier : la cape le soumet à la dérive du vent et de la mer, et la fuite devant la tempête en épaulant la lame sur l'arrière avec un minimum de voile. La fuite reste souvent, loin des côtes, la seule façon de sauver le bateau et son équipage. Elle permet aussi de découvrir des rivages inconnus qui surgiront à l'horizon des calmes retrouvés. Rivages inconnus qu'ignoreront toujours ceux qui ont la chance apparente de pouvoir suivre la route des cargos et des tankers, la route sans imprévu imposée par

Nous avons consacré la partie suivante à l'analyse de l'*effet-personnel* dans la double perspective du *pion narratif* et du *pion herméneutique*, ce qui nous a permis d'insérer la figure de la fugueuse dans le contexte global de l'univers romanesque de Suzanne Jacob. L'étude des règles préétablies des genres romanesques, des scénarios communs, des références intertextuelles et des rôles thématiques nous a donné la chance d'anticiper l'évolution de la trame romanesque dans des romans jacobiens ainsi que de reconnaître l'identité (psychologique et / ou sociale) et le marquage idéologique (*savoir-faire*, *savoir-dire*, *savoir-vivre* et *savoir-jouir*) de ses personnages. Tous les outils que nous avons appliqués à nos recherches nous ont permis de constater que l'œuvre romanesque de Jacob déploie dans toute sa profondeur et sa largeur le thème du double. Nous pouvons d'ailleurs lire dans ses remarques d'essayiste bien des réflexions portant sur une forme de dédoublement créateur qui atteint sa pleine maîtrise dans sa conception de l'*appareil narratif*. Jacob avoue dans *Écrire, comment pourquoi* :

Je n'aurais jamais pu m'inventer Suzanne Jacob si je n'étais pas un être aussi radicalement démissionnaire et paresseux, qui n'arrive au courage que par le récit aménagé en courage, qui n'arrive à la révolte que par le récit aménagé en révolte, et à l'indignation qu'en se pompant à l'encre de l'indignation, une indignation vide qui serait restée éternellement vide si je ne m'étais pas appuyée sur elle pour écrire en renonçant à faire joli, à faire beau, à faire écriture, [...].

J a c o b S., 2002 : 56

Il reste indéniable que le romanesque de Jacob est une œuvre touffue et protéiforme mais qui se focalise grandement sur le *topos* du double, sur ses imitations successives qui semblent se fuir et se donner la chasse à la manière de la fugue. Il nous paraît tout à fait intéressant de relire les romans jacobiens dans une perspective musicale, ce que nous avons fait partiellement, pour y dépister certains éléments de la composition de la fugue et les comparer avec la micro-composition des textes étudiés. La prise de conscience de la signification et des enjeux de ce *topos* contribue dans une grande mesure à catégoriser des personnages d'après leur expérience avec le double. En se référant à maintes reprises aux indices mythologiques et bibliques, on a distingué et commenté les trois romans (*L'Obéissance*, *Rouge, mère et fils*, *Wells*) où apparaissent les scénarios communs et intertextuels. Ceci dit, les trois modèles ou les trois matrices de base qui structurent de la même manière tous les autres romans, déterminent le champ axiologique de la fugacité et délimitent le réseau des relations dans

les compagnies de transport maritime. Vous connaissez sans doute un voilier nommé *Désir* » (<http://pierre.coninx.free.fr/lectures/laborit.htm>, consulté le 16 février 2008). La fuite n'est pas le synonyme du nomadisme mais elle rend grandement l'aspect imprévisible et la disponibilité pour aller voir ailleurs qui sont inhérents à l'éthopée de la fugueuse.

lequel évoluent les personnages. Une remarque mérite d'être faite : chaque matrice séquentielle se fonde sur une histoire mythologique ou biblique que l'écrivaine réécrit en respectant sa principale règle de la désobéissance, c'est-à-dire la **liberté face à la partition**, ce qui aboutit à la création d'une nouvelle mythologie moderne. Comme Jacob l'admet dans *Écrire, comment pourquoi*, le mythe est « un savant mélange qui nous donne accès à l'universel » (J a c o b S., 2002 : 67). En effet, grâce aux histoires d'Iphigénie, d'Isaac, du trickster et des jumeaux, nous avons acquis une vision de l'universel qui se concrétise dans les romans de Jacob d'une manière particulière dans la famille. Les modèles que nous avons commentés s'emboîtent mutuellement et reflètent comme dans une mise en abyme la conception de la famille comme celle de la société québécoise. Les trois scénarios communs ont montré la puissance destructrice de l'héritage de la faute familiale qui, transmise d'une génération à l'autre, déclenche les mêmes conduites de défense et de culpabilité (les dédoublements de la victime et la synchronicité transgénérationnelle du secret vont de pair). Ils ont orchestré la nouvelle économie des rapports entre les femmes, entre la mère et la fille en particulier. Enfin, ils ont véhiculé, sans la développer vraiment une conception du père. Nos recherches témoignent bien de l'absence du père. « C'est le reflet d'une société, explique Jacob, où l'homme est absent du dialogue mais présent dans la déclaration. Pour aller chercher dans le dialogue, dans la pensée de l'autre, dans les signes de l'autre, quelle pensée pourrait venir rencontrer, non pas sa déclaration, mais sa propre pensée, je ne crois pas que l'homme soit là » (C a r r i e r A., 1992 : 84). Le thème de l'absence du père peut se lire dans le contexte plus général du destin historico-politique du Québec, comme l'a grandement montré François Ouellet dans son essai intitulé *Passer au rang du père*. Passer au rang du père signifie passer de l'imaginaire au réel, changer « le rapport de force entre le fils québécois et le père canadien, et le mécanisme psychologique qui le sous-tend » (O u e l l e t F., 2002 : 104)⁶. Une telle lecture de certains personnages jacobins qui visent au Nom-du-Père à établir une autorité familiale reste à faire⁷. Ce qui ne nous empêche pas de conclure.

Il est certain que l'étude de la figure de la fugueuse dans sa dimension plurielle a contribué à saisir l'aspect insaisissable et *fuyant* de l'esthétique de l'œuvre jacobienne. Elle nous a donné l'occasion d'habiter, le temps de la lecture, son imaginaire foisonnant et de fusionner avec ses récits. Originales, inoubliables, saisissantes, inquiétantes sont les fictions dominantes tissées par Suzanne Jacob. De son propre aveu, l'auteure ne pourrait survivre sans ces histoires qui la « constituent, qui lui permettent d'entreprendre de génération en génération ses versions du monde et de les transmettre » (J a c o b S., 2008 :

⁶ Voir encore : Saint-Martin L., 2002 : 391—409 ; Verreault R., 1998.

⁷ Nous pensons en particulier à Antoine Dumont dans *Fugueuses* qui constitue un personnage de transition par rapport aux protagonistes précédents.

17). Tout est devenu possible pour Suzanne Jacob grâce à ce « silence maternel [qui] est l'alpha et l'oméga, c'est-à-dire ensemble silence originel d'où toute musique procède et silence terminal auquel toute musique revient »⁸. Sa mère, la Pianiste, lui a transmis son amour, sa passion pour la musique et lui a appris à « s'engager librement dans la lecture d'une partition » (J a c o b S., 2001a : 69). La sensibilité musicale de Suzanne Jacob, sa prédilection congénitale pour la partition, pour la fugue, pour son exécution libre et plurielle ont sensiblement sculpté son imaginaire kaléidoscopique. Et ce « chef d'orchestre à la maestria incontestable, dirige ce concert de voix multiples avec, comme baguette, une écriture aussi généreuse qu'originale » (L a c h a n c e L., 2001 : E2). Finalement, ce qui nous reste, après avoir entendu « l'histoire qui coule en nous comme l'oxygène dans le sang » (J a c o b S., 2008 : 18), c'est le droit de nous taire, que nous avons timidement mentionné au début de nos réflexions. À présent, il entre en vigueur. Daniel Pennac en parle ainsi :

L'homme construit des maisons parce qu'il est vivant, mais il écrit des livres parce qu'il se sait mortel. Il habite en bande parce qu'il est grégaire, mais il lit parce qu'il se sait seul. Cette lecture lui est une compagnie qui ne prend la place d'aucune autre, mais qu'aucune autre compagnie ne saurait remplacer. Elle ne lui offre aucune explication définitive sur son destin mais tisse un réseau serré de connivence entre la vie et lui. Infimes et secrètes connivences qui disent le paradoxal bonheur de vivre alors même qu'elles éclairent l'absurdité tragique de la vie. En sorte que nos raisons de lire sont aussi *étranges* que nos raisons de vivre. Et nul n'est mandaté pour nous réclamer de comptes sur **cette intimité-là**.

P e n n a c D., 1992 : 197

⁸ La citation provient de l'étude de J. Jankelevitch intitulée *Debussy et le Mystère* (1949), cité d'après : L o n g r e J.-P., 1994 : 36.

Bibliographie*

1. Œuvres du corpus

1.1. Les romans analysés

- 1981 : *Flore Cocon*. Montréal, Parti pris. Le sigle *FC*.
1986 : *La passion selon Galatée*. Paris, Seuil. Le sigle *LpsG*.
1988 : *Maude*. Outremont, NBJ. Le sigle *M*.
1991 : *L'Obéissance*. Paris, Seuil. Le sigle *LO*.
1999 : *Laura Laur*. Montréal, Boréal. Le sigle *LL*.
2001 : *Rouge, mère et fils*. Paris, Seuil. Le sigle *RMF*.
2003 : *Wells*. Montréal, Boréal. Le sigle *W*.
2005 : *Fugueuses*. Montréal, Boréal. Le sigle *F*.

1.2. Corpus étendu : autres textes de l'auteure

- 1980 : *Gémellaires. Le chemin de Damas (poèmes)*. Montréal, Le Biocreux.
1988 : *Les Aventures de Pomme Douly*. Montréal, Boréal.
1990 : *Filandere Cantabile*. Paris, Marval.
1996a : *Ah... !* Montréal, Boréal.
1996b : *Les écrits de l'eau* suivi de *Les sept fenêtres*. Montréal, L'Hexagone.
1997 : *La part de feu* précédé de *Le deuil de la rancune : poèmes*. Montréal, Boréal.
1999 : « Habiter l'écriture même ». *Liberté*, 246, v. 41, n° 6, décembre.
2000 : Jacob S., Cady P. : *La Beauté de Pandore*. Québec, Les 400 coups, Alliance Atlantis Vivatim.
2001a : *La Bulle d'encre*. Montréal, Boréal.
2001b : « Et puis, puits sans fond ». *Conjonctures*, n° 32.

* Sont mentionnés ici les œuvres, auteurs, ouvrages et articles cités ou consultés.

- 2002 : *Écrire, comment pourquoi*. Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire ».
- 2007 : Cady P., Jacob S. : *Le bal des humains*. Montréal, Les 400 coups.
- 2008 : *Histoires de s'entendre*. Montréal, Boréal.

1.3. Œuvres de fiction de référence

- Aude, 1998 : *L'enfant migrateur*. Montréal, XYZ, Coll. Romanichels.
- Aquin H., 1993 : *Trou de mémoire*. Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- Bouchard L., 1989 : *Les images*. Montréal, Les Herbes rouges, coll. Typo.
- Duras M., 1967 : *L'Amante anglaise*. Paris, Gallimard.
- Duras M., 1980 : *Moderato cantabile*. Paris, Éditions de Minuit.
- Godbout J., 1991 : *Les têtes à Papineau*. Montréal, Boréal.
- Green J., 1973 : *Si j'étais vous*. Paris, Gallimard, La Pléiade.
- Grignon C.-H., 2008 : *Un homme et son péché*. Montréal, Stanké.
- Hébert A., 1982 : *Les fous de Bassan*. Paris, Seuil.
- Hémon L., 1997 : *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*. Anjou, CEC, coll. « Les grands textes de la littérature québécoise ».
- Homère 1965 : *L'Odyssée*. Trad. M. Dufour et J. Raison. Paris, GF-Flammarion.
- Jouve J.-P., 1972 : *Aventure de Catherine Crachat II, Vagadu*. Paris, Folio.
- Jouve J.-P., 1989 : *Aventure de Catherine Crachat I, Hécate*. Paris, Folio.
- Labrèche M.-S., 2000 : *Borderline*. Montréal, Boréal.
- LaRue M., 1982 : *Les faux fuyants*. Montréal, Québec / Amérique.
- Mathieu A., 1990 : *Aurore*. Saint-Eustache, Cygne.
- Monette M., 1996 : *Le double suspect*. Montréal, Typo.
- Noël F., 1990 : *Babel prise deux ou nous avons tous découvert l'Amérique*. Outremont, VLB.
- Noël F., 1994 : *Maryse*. Montréal, BQ.
- Proust M., 2003 : *À la recherche du temps perdu*. Paris, Flammarion.
- Renaud J., 1964 : *Le cassé*. Montréal, Parti pris.
- Saint-Martin L., 1999 : *Mon père la nuit*. Québec, L'instant même.
- Thériault Y., 1952 : *Le drame d'Aurore*. Québec, Diffusion du livre.
- Thériault Y., 1982 : *Le marcheur : pièce en trois actes*. Montréal, Léméac.
- Tournier M., 1975 : *Les météores*. Paris, Gallimard.

2. Études critiques et théoriques

2.1. Articles de synthèse sur les œuvres de Suzanne Jacob

- Anderson J., 1996 : « Figures de fuite ». *Voix et Images*, n° 62.
- Eibl D.G., 1995 : « Elle allait surgir : Um-Welt und Warden weiblicher Identität im Romanwerk von Suzanne Jacob ». *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 15. Jg., Nr. 2, Bd. 28.

- Eibl D.G., 2002 : « L'Esprit Trickster. *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob ». *Spirale*, n° 185, juillet—août.
- Eibl D.G., 2004 : « L'entendu et l'autrement : aspects du métissage dans *Rouge, mère et fils* de Suzanne Jacob ». *Études françaises*, n° 40, I.
- Eibl D.G., 2007 : « *Fugueuses* de Suzanne Jacob ». In : G. Dupuis, K.-D. Ertler (éd.) : *À la carte. Le roman québécois (2000—2005)*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Nepveu P., 1996 : « Suzanne Jacob : poèmes de la femme piégée ». *Voix et images*, n° 62.
- Saint-Martin L., 1988 : « À l'ombre des jeunes femmes en fuite ». *Spirale*, décembre.
- Saint-Martin L., 1996 : « Suzanne Jacob, à l'ombre des jeunes filles en fuite ». *Voix et images*, n° 62.
- Saint-Martin L., Verdun Ch., 1996 : « Présentation ». *Voix et images*, n° 62.

2.2. Personnage, théorie du texte, histoire littéraire

- Allard J., 1967 : « Le libraire de Gérard Bessette ou 'comment la parole vient au pays du silence' ». *Cahier de Sainte-Marie*, avril (repris dans *Voix et image du Pays*, I, 1970).
- Arguin M., 1989 : *Le roman québécois de 1944 à 1965*. Montréal, L'Hexagone.
- Arnaudès A., 1974 : *Le nouveau roman — les formes*. Paris, Hatier.
- Arroyas F., 2001 : *La lecture musico-littéraire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Barthes R., 1972 : *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil, coll. Points Essais.
- Baudelle Y., 1995 : « Poétique des noms des personnages ». In : *Le Personnage romanesque*. Cahiers de narratologie, n°6. Presses de la Faculté des lettres de Nice.
- Baudelle Y., 1996 : « Sémantique de l'onomastique fictionnelle ; esquisse d'une topique ». In : M. Léonard, E. Nardout-Lafarge (éd.) : *Le texte et le roman*. Montréal, XYZ.
- Bernard M., 1966 : « Le Roman canadien-français ». *Québec 66*, vol. 3, février.
- Berthelot F., 1997 : *Le corps du héros*. Paris, Nathan.
- Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E., 2007 : *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- Bochenek-Franczakowa T., 1996 : *Le personnage dans le roman par lettres à voix multiples de la « Nouvelle Héloïse » aux « Liaisons Dangereuses »*. Kraków, Oficyna Wydawnicza ABRYS.
- Boivin A., 1996 : *Pour une lecture du roman québécois de « Maria Chapdelaine » à « Volkswagen blues »*. Québec, Nuit Blanche.
- Boucher M., 2005 : *L'enfance et l'errance pour un appel à autre. Lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960—1990)*. Québec, Éditions Nota Bene.
- Bougnoux D., 1991 : « Le principe d'identification » In : P. Glaudes, Y. Reuter (éd.) : *Personnage et histoire littéraire*. Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail.

- Bourneuf R., 1997 : *Venir en ce lieu*. Québec, L'instant même.
- Bourneuf R., Ouellet W., 1972 : *L'Univers du roman*. Paris, PUF.
- Brulotte G., 1992 : « Une décennie de nouvelles québécoises : 1980—1990 ». *The French Review*, vol. 65, n° 6, may.
- Corblin F., 1996 : « Noms et autres désignateurs dans la fiction ». In : M. Léonard, E. Nardout-Lafarge (éd.) : *Le texte et le roman*. Montréal, XYZ.
- Coutrés J., 1993 : *La sémiotique narrative et discursive : méthodologie et application*. Paris, Hachette Livre.
- Desmeules G., Lahaie Ch., 1997 : *Les classiques québécois*. Québec, L'instant même.
- Demers J., McMurray L., 1983 : « Manifester au féminin : pour une approche pragmatique de l'autre discours ». In : S. Lamy, I. Pagès (éd.) : *Féminité, Subversion, Écriture*. Les Éditions du Remue-ménage.
- Diego R. de, 1997 : *Les villes de la mémoire*. Humanitas.
- Dion L., 1987 : *Québec 1945—2000*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- Ducrot O., Todorov T., 1972 : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil.
- Dufays J.-L., 1994 : *Stéréotype de la lecture*. Liège, Mardaga.
- Eco U., 1985 : *Lector in fabula*. Paris, Grasset.
- Erman M., 2006 : *Poétique du personnage de roman*. Paris, Ellipse.
- Forget D., 2000 : « Vision rhétorique du paysage dans le roman québécois ». In : Y.G. Lepage, R. Major (éd.) : *Croire à l'écriture. Études de littérature québécoises en hommage à Jean-Louis Major*. Orléans (Ontario), Les Éditions David.
- Fontanier P., 1968 : *Les figures du discours*. Paris, Flammarion.
- Fortier F., Mercier A., 2004 : « La narration du sensible dans le récit contemporain ». In : R. Audet, A. Mercier (éd.) : *La narrativité contemporaine au Québec*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Gasquy-Resch Y., 1985 : *L'imaginaire de la ville : Montréal dans la fiction québécoise de 1940 à 1980*. Thèse, doctorat d'État ès lettres. Aix-en-Provence, Université de Provence.
- Gasquy-Resch Y., 1994 : *Littérature du Québec : histoire littéraire de la francophonie*. Paris, EDICEF / AUPELF.
- Gauvin L., 1979 : « Romans, récits et contes. De la légende à l'histoire et à l'histoire de soi ». *The University of Toronto Quarterly*, vol. 48, n° 4 (summer).
- Gauvin L., Miron G., 1989 : *Écrivains contemporains du Québec*. Paris, Seghers.
- Germain S., 2004 : *Les personnages*. Paris, Gallimard.
- Glaudes P., Reuter Y., 1998 : *Le Personnage*. Paris, PUF.
- Glaudes P., Reuter Y. (éd.), 1991 : *Personnage et histoire littéraire*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Grass T., 2003 : *Quoi ! Vous voulez traduire « Goethe » ? Essai sur... « Goethe » ? Essai sur la traduction des noms propres allemands-français*. Berne, Peter Lang, coll. Meta, vol. 48, n° 4.
- Greimas A.J., 1986 : *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris, PUF.
- Hamon Ph., 1977 : « Pour un statut sémiologique du personnage ». In : R. Bartès, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon (éd.) : *Poétique du récit*. Paris, Seuil.

- Hamon Ph., 1981 : *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette.
- Hamon Ph., 1983 : *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*. Genève, Librairie Droz.
- Hamon Ph., 1984 : *Texte et idéologie*. Paris, PUF.
- Harel S., 2005 : *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal, XYZ.
- Irigaray L., 1981 : *Le Corps-à-corps avec la mère*. Montréal, Pleine Lune.
- Iser W., 1985 : *L'acte de lecture*. Bruxelles, Mardaga.
- Jarosz K., 1983 : *Les mises en abyme dans « Les Faux-Monnayeurs » d'André Gide*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jarosz K. (éd.), 2005 : *Les images de l'Amérique dans les littératures en langues romanes*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jauss H.R., 1978 : *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.
- Joubert L., 2002 : *L'humour du sexe ou le rire des filles*. Montréal, Les Éditions Triptyque.
- Joubert L., 1998 : *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960—1980)*. Montréal, L'Hexagone.
- Jouve V., 1992 : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF.
- Jouve V., 1999 : *La poétique du roman*. Paris, SEDES.
- Kundera M., 1986 : *L'art du roman*. Paris, Gallimard.
- Kwaterko J., 1989 : *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*. Longueuil, Le Préambule, Coll. « L'Univers du discours ».
- Kwaterko J., 1999 : « Urbi et orbi. La ville proche et lointaine dans le roman québécois ». In : K.L. Morisset, L. Noppen, D. Saint-Jacques (éd.) : *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*. Québec, Nota Bene.
- Laforest D., 2007 : « Espaces extra-urbains : le territoire mondialisé et son reste dans la littérature québécoise contemporaine » : In : H. Jacques, K. Larose, S. Santini (éd.) : *Sens commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*. Québec, Nota Bene, Convergences n° 39.
- Lamy S., Pagès I. (éd.), 1983 : *Féminité, Subversion, Écriture*. Les Éditions du Remue-ménage.
- Larivaille P., 1974 : « L'analyse (morpho)logique du récit ». *Poétique*, n° 19.
- LaRue M., 1996 : *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal, Fides / CÉTUQ, coll. « Les grandes conférences ».
- Lemire M., 2003 : *Le Mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*. Québec, Nota Bene.
- LeMoyné J., 1961 : *Convergences*. Montréal, HMH.
- Levi-Strauss C., 1968 : *Mythologies II. Du miel aux cendres*. Paris, Plon.
- L'Hérault P., 1998 : « Le je incertain, fragmentations et dédoublements ». *Voix et images*, n° 69.
- Lintvelt J., 1999 : « L'Espace identitaire de la ville de Québec dans le roman québécois depuis 1960 ». In : K.L. Morisset, L. Noppen, D. Saint-Jacques (éd.) : *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*. Québec, Nota Bene.
- Lintvelt J., 2000 : *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*. Québec, Nota Bene / Paris, L'Harmattan.
- Lodge D., 1996 : *L'Art de la fiction*. Rivages.

- Longre J.-P., 1994 : *Musique et littérature*. Paris, Bertrand-Lacoste.
- Maïdi H., 2003 : *La plaie et le couteau*. Lonay (Suisse) — Paris, Éditions Delachaux et Niestlé S.A.
- Marchessault J., 1985 : « La passion de l'impossible ». In : G. Goulet (réd.) : *Voix d'écrivains*. Montréal, Québec.
- Markiewicz H., 1983 : « Postać literacka i jej badanie ». In : A. Martuszevska, J. Sawiński (red.) : *Autor, podmiot literacki, bohater*. Wrocław, Ossolineum.
- Markiewicz H., 1984 : « Postać literacka ». In : Idem : *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Mauriac F., 1994 : *Le romancier et ses personnages*. Paris, Buchet / Chastel.
- Milly J., 1992 : *Poétique des textes*. Paris, Nathan.
- Miroux J.-Ph., 1997 : *Le personnage de roman*. Paris, Nathan.
- Miroux J.-Ph., 2005 : *Le portrait littéraire*. Paris, Hachette supérieur.
- Montalbetti Ch., 2003 : *Le personnage*. Paris, Flammarion.
- Morency J., Toonder J. den, Lintvelt J., 2006 : *Roman de la route et voyages identitaires*. Québec, Nota Bene.
- Nadeau A., 2005 : *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire : l'univers musical dans « Les Chroniques du plateau Mont-Royal » et « L'Oratorio de Noël » de Göran Tunström*. Université de Québec à Montréal, coll. « Droit au Pôle ».
- Nepveu P., 1998 : *Intérieurs du nouveau monde*. Montréal, Boréal.
- Nepveu P., 1999 : *L'écologie du réel*. Montréal, Boréal.
- Nepveu P., Marcotte G., 1992 : *Montréal imaginaire*. Québec, Fides.
- Ouellet P., 2000 : *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Limoges, Québec, Presses de l'Université de Limoges, Le Septentrion.
- Ouellette-Michalska M., 1981 : *L'échappée des discours de l'œil*. Montréal, Les Éditions Nouvelle optique.
- Pascal E., 1985 : *Le roman familial et l'Odyssée*. In : *Le roman familial. Actes du colloque organisé par le C.L.E.S.H. Cahiers de l'Université*, n° 5.
- Paterson J.M., 1989 : « Romans in Lettres in Canada ». *The University of Toronto Quarterly*, vol. 59, n° 1, fall.
- Paterson J.M., 1993 : *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Paterson J.M., 2004 : *Les Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec, Nota Bene.
- Pellerin G., 2005 : « Drôles de noms et rôle du nom ». In : Ph. Mottet, S. Vignes-Mottet (réd.) : *Littératures : « La nouvelle québécoise contemporaine »*. Presses Universitaires du Mirail, n° 52.
- Pennac D., 1992 : *Comme un roman*. Paris, Gallimard, Folio.
- Picard M., 1989 : *La lecture comme jeu*. Paris, Minuit.
- Propp V., 1970 : *Morphologie du conte*. Paris, Gallimard.
- Rajotte P., 1999 : *Rendre la Ville lisible dans les récits des voyageurs québécois*. In : K.L. Morisset, L. Noppen, D. Saint-Jacques (réd.) : *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*. Québec, Nota Bene.
- Raoul V., 1996 : « Cette autre-moi : hantise du double disparu dans le journal fictif féminin, de Conan à Monette et Noël ». *Voix et Images*, vol. 12, n° 1 (64), automne.

- Ricard F., 1988 : « Remarques sur la normalisation d'une littérature ». *Écriture*, n° 31, automne.
- Ricardou J., 1971 : *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil.
- Ricoeur P., 1991 : « L'identité narrative ». *Revue des Sciences humaines*, n° 221, janvier—mars.
- Riendeau P., 2004 : « Incursions et inflexions du narratif dans l'essai (Brault, Bourneuf, Jacob, Yergeau) ». In : R. Audet, A. Mercier (éd.) : *La narrativité contemporaine au Québec*. Vol. 1 : *La littérature et ses enjeux narratifs*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Robbe-Grillet A., 1963 : *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Robert M., 1972 : *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, coll. « Tell ».
- Rousset J., 1981 : *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*. Paris, Librairie J. Corti.
- Royer J., 1989 : *Introduction à la poésie québécoise : les poètes et les œuvres des origines à nos jours*. Montréal, Bibliothèque Québécoise.
- Saint-Martin L., 1997 : *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Québec, Nuit Blanche.
- Saint-Martin L., 1999 : *Au nom de la mère*. Québec, Nota Bene.
- Saint-Martin L., 2002 : *Les espaces impossibles de la relation père—fille*. In : L. Dupré, J. Lintvelt, J.M. Paterson (éd.) : *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*. Québec, Nota Bene.
- Sarraute N., 1956 : *L'ère du soupçon*. Paris, Gallimard.
- Sing P.V., 1995 : *Villages imaginaires. Edouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin*. Saint-Laurent, Québec, Fides, Montréal, CETUQ.
- Souriau E., 1950 : *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, Flammarion.
- Toonder J. den, 2002 : « Le sujet féminin nomade : la mouvance spatiale dans "La vie en prose" de Yolande Villemaire et "Laura Laur" de Suzanne Jacob ». In : L. Dupré, J. Lintvelt, J.M. Paterson (éd.) : *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*. Québec, Nota Bene.
- Tremblay V.L., 1986 : « L'Art de la fugue dans "Le Loup" de Marie-Claire Blais ». *The French Review*, vol. 59, n° 6, may.
- Troubetzkoy W., 1996 : *L'ombre et la différence. Le double en Europe*. Paris, PUF.
- Wandzioch M., 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX^{ème} siècle: jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wilmet M., 1996 : « Sobriquets et pseudonymes ». In : M. Léonard, E. Nardout-Lafarge (éd.) : *Le texte et le roman*. Montréal, XYZ.
- Zeraffa M., 1969 : *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris, Klincksieck.

2.3. Psychologie des profondeurs, mythologie, sociologie

- Baudrillard J., 1979 : *De la séduction*. Paris, Éditions Galilée.

- Bourguignon O., 1994 : « Généalogie historique et filiation psychique. Quelle représentation de la filiation en psychanalyse ? ». *Revue internationale de psychopathologie*, n°13.
- Desautels J., 1988 : *Dieux et mythes de la Grèce ancienne. La mythologie gréco-romaine*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Detienne M., Vernant J.-P., 1974 : *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris, Flammarion.
- Freud S., 1985 : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, Folio.
- Girard R., 1972 : *La violence et le sacré*. Paris, Grasset.
- Gliksohn J.-M., 1985 : *Iphigénie. De la Grèce antique à l'Europe des lumières*. Paris, PUF.
- Głowiński M., 1994 : *Mity przebrane*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Green A., 1984 : *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris, Éditions de Minuit.
- Guimar M., 1988 : *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris, Éditions José Corti.
- Hentsch T., 2002 : *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Jacobi J., 1961 : *Complexe, archétype, symbole*. Neuchâtel, Éditions Delachaux & Niestlé.
- Jourde P., Tortonese P., 1996 : *Visages du double, un thème littéraire*. Paris, Nathan.
- Jung C.G., 1989 : *Dialectique de Moi et l'inconscient*, 1933. Paris, Gallimard, Folio.
- Jung C.G., Kerényi Ch., Radin P., 1984 : *Le Fripon divin : un mythe indien*. Genève, Librairie de l'Université Georg.
- Lacan J., 1966 : *Écrits*. Paris, Seuil.
- Laplanche J., 1973 : *Névrose, psychose et perversion*. Paris, PUF.
- LeBreton D., 2006 : *La saveur du monde*. Paris, Éditions Métailié.
- Ouellet F., 2002 : *Passer au rang du père*. Québec, Nota Bene.
- Pelicier Y., 1990 : « La problématique du double ». In : J.-M. Paul (éd.) : *L'Homme et l'autre : de Suso à Peter Handke. Actes du colloque organisé par le Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II*. Presses Universitaires de Nancy.
- Picard D., 1983 : *Du code au désir. Le corps dans la relation sociale*. Paris, Dunod.
- Pierrot J., 1967 : *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*. Paris, PUF.
- Rank O., 1973 : *Don Juan et le double*. Paris, Bibliothèque Payot.
- Rosset C., 1976 : *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*. Paris, Gallimard.
- Tisseron S., 2007 : *La résilience*. Paris, PUF.
- Toumson R., 1998 : *Mythologie du métissage*. Paris, PUF.
- Verreault R., 1998 : *L'autre côté du monde. Le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*. Montréal, Liber.
- Wiesel E., 1975 : *Célébration biblique*. Paris, Seuil.
- Zazzo R., 1960 : *Les jumeaux, le couple et la personne*. Vol. 2. Paris, PUF.
- Zazzo R., 1993 : *Reflets de miroir et autres doubles*. Paris, PUF.

3. Articles de périodiques, de revues sur les œuvres du corpus

- Barbance M., 1998 : « De parole et de liberté ». *Nuit Blanche*, n° 72, automne.
- Beaudoin R., 1987 : « La passion cuisinée ». *Liberté*, n° 171, juin.
- Beaulieu P., 1980 : « Suzanne Jacob. Je chante pour écouter, un disque, un livre, un nouveau spectacle ». *La Presse*, le 15 novembre.
- Bellemaire M., 1978 : « Notre choix. *Flore Cocon* de Suzanne Jacob ». *Nos Livres*, vol. 60, août—septembre.
- Bernier C., 1978 : « Suzanne Jacob, j'écris pour en finir avec les interdits et les cloisons ». *La Presse*, le 27 mai.
- Carrier A., 1992 : « Qui est Suzanne Jacob ? ». *Québec français*, n° 85, printemps.
- Charest R., 2005 : « Le corps familial ». *Le Soleil*, le 28 août.
- Despatie S., 2005 : « *Fugueuses*. L'art de la fugue ». *Voir*, le 25 août.
- Giguère S., 2005 : « Écrire pour fixer des limites à un gouffre ». *Le Devoir*, le 22 et 23 octobre.
- Lachance L., 2001 : « Suzanne Jacob. Pensées affamées ». *Le Soleil*, le 12 avril.
- La Presse*, le 25 janvier 1986.
- Laurin M., 1987 : « Interview ». *Nos livres*, octobre.
- Magny A., 2005 : « La pensée jacobine ». *Le Droit, Arts et culture*, le 27 août.
- Marcotte G., 2005 : « Éloge de la fugue ». *L'Actualité*, le 15 octobre.
- Martel R., 1984 : « Suzanne Jacob, la passion et la distance ». *La Presse*, le 29 septembre.
- Milot L., 1987 : « Une passion d'auteure ». *Lettres québécoises*, n° 46, été.
- Montpetit C., 2005 : « Suzanne Jacob. La partition cachée ». *Le Devoir*, le 3 septembre.
- Ouellette-Michalska M., 1987 : « Pour l'amour d'un puzzle ». *Le Devoir*, 14 mars.
- Potvin E., 1988 : « Passion ». *Canadian Literature*, n° 117, summer.
- Progrès-Dimanche*, [auteur inconnu] 2005, le 25 septembre.
- Roy P., 1980 : « Suzanne Jacob en chanson ou une authenticité retrouvée ». *La Tribune* [Sherbrooke], samedi 25 août.
- Roy P., 1984 : « Suzanne Jacob vit entre la chanson et l'écriture ». *La Tribune*, le 3 janvier.
- Royer J., 1980 : « Suzanne Jacob. Le corps traversé des mots ». *Le Devoir*, le 8 novembre.
- Royer J., 1987 : « Suzanne Jacob, les grands boulevards intérieurs ». *Le Devoir*, le 31 janvier.
- Saint-Jacques M., 1983 : « Une femme qui dérange ». *La Gazette des femmes*, novembre—décembre.
- Saint-Martin L., 1987 : « Le virage douloureux ». *Spirale*, n° 11, mai.
- Soulié J.-P., 1983 : « Suzanne Jacob, une femme sans permissions ». *La Presse*, le 26 novembre.
- Thibault M., 1979 : « Suzanne Jacob, écrivain et chansonnier, il faut démolir les murs ». *Perspectives*, le 13 octobre.

- Vanasse A., 1978 : « Autour de six romans. *Flore Cocon* de Suzanne Jacob ». *Lettres québécoises*, n° 11, septembre.
- Vasseur A.M., 1993 : « Suzanne Jacob : jeux et enjeux ». *Arcade*, n° 27 (2^e trimestre).
- Voisard A.-M., 1987 : « Suzanne Jacob, l'art de se dédoubler ». *Le Soleil*, le 7 février.

4. Ouvrages généraux, dictionnaires

- Aron P., Saint-Jacques D., Viala A., 2002 : *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF.
- Brunel P., 1988 : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Édition du Rocher.
- Chevalier J., Gheerbrant A., 1982 : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont, « Jupiter ».
- Comte F., 2004 : *Larousse des mythologies du Monde*. Paris, Éditions France Loisirs.
- Grimal P., 1963 : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF.
- Jullien C., 2003 : *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française*. Paris, Vuibert.
- La Bible*, 1988. Paris, Alliance biblique universelle, Le Cerf.
- Makward Ch.P., Cotteret-Hage M., 1996 : *Dictionnaire des femmes de langue française, de Marie de France à Marie NDiaye*. Avec la collaboration de M.-H. Becker, E. Eisinger et al. Paris, Agence de la Francophonie, ACCT.

5. Autres textes

- Casper M.-C., 2001 : « L'effet de transmission du prénom : d'un héritage à son appropriation ». *Cliniques Méditerranéennes*, 2, n° 64.
- Gori R., Poinso Y., 1972 : « Nom, prénom et vérité. Essai d'anthropologie clinique ». *Mouvement Psychiatrique*, n° 13.
- Lamarre D., 2002 : *Êtes-vous sauveur, victime ou bourreau ?* Québec, Le Dauphin blanc.
- Lemoine P., 2004 : *Séduire. Comment l'amour vient aux humains*. Paris, Robert Laffont.
- Offroy J.-G., 2001 : « Prénom et identité sociale. Du projet social et familial au projet parental ». *Spirale*, n° 19.
- Petitcollin Ch., 2006 : *Victime, bourreau ou sauveur : comment sortir du piège ?* Éditions Jouvence.
- Salomé J., 1999 : *Le courage d'être soi. L'art de communiquer en conscience*. Paris, Pocket, Les Éditions du Relié.

Salomé J., Galland S., 1999 : *Les mémoires de l'oubli. Se rencontrer pour changer*. Paris, Albin Michel.

Vézina J.-F., 2001 : *Les hasards nécessaires : la synchronicité dans les rencontres qui nous transforment*. Montréal, Les Éditions de l'Homme.

6. Filmographie

Suzanne Jacob, poète. *Au fil des mots*, 2005. Le film documentaire réalisé par S. Marotte. Production : D. Thériault, Ch. Bowen, musique : F. Weber.

Aurore, 2005. La production cinématographique réalisée par L. Dionne. La production L. Dionne et D. Robert.

6.1. Disques

Gauthier C. [paroles de Suzanne Jacob], 1977 : *Laisser jouer les enfants*. Saint-Laurent, Marche, distribué par Trans-Canada Musique Service.

Susanne Jacob, avec la collaboration de C. Gauthier et J. Corriveau, 1979. Les productions du Clan Destin Inc., distribué par Solo Distribution, n° SO 25514.

6.2. Cinéma

Laura Laur, le film réalisé par B. Sauriol, avec la collaboration de Nicole Robert (prod.), Lux Films, 110 min, Montréal 1989.

7. Sites internet consultés

<http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/cuentos/bastardi/litteb2.html>, consulté le 28.04.2008

<http://lali.tout simplement.be/?p=439>

<http://www.mlink.net/menardg/trick>

http://pages.mlink.net/~menardg/tricks_tamia%20.html#fn0#fn0

<http://pierre.coninx.free.fr/lectures/laborit.htm>

<http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0000532>

<http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=36446&nref=BI00912>

Aleksandra Grzybowska

Postać uciekinierki i jej przemiany w powieściach Suzanne Jacob

S t r e s z c z e n i e

Suzanne Jacob, poetka, eseistka, powieściopisarka, należy do najznakomitszych reprezentantek współczesnej literatury kanadyjskiej obszaru francuskojęzycznego. Powieści Jacob, wpisane tematycznie w prąd feminizmu czy też metafeminizmu, intrygujące, zaskakujące, owiane tajemnicą, wzbudzają zainteresowanie zarówno czytelników, jak i krytyków literackich. Postać uciekinierki jest figurą emblematyczną, pojawiającą się w różnych konfiguracjach i wymiarach, która oddaje doskonale estetykę powieści Jacob.

Głównym celem niniejszej pracy monograficznej jest studium i analiza bohaterek kobiecych występujących w ośmiu powieściach autorki. Praca składa się z czterech części.

W pierwszej została przedstawiona bogata droga artystyczna i twórcza Suzanne Jacob oraz czynniki, wydarzenia i doświadczenia, które ukształtowały jej świat fikcji.

Następna część traktuje o teorii postaci literackiej, z wyróżnieniem trzech głównych perspektyw badawczych dominujących we współczesnej teorii literatury. Wybór ujęcia pragmatycznego, które zakłada aktywny udział czytelnika w procesie interpretacyjno-analitycznym, wyznaczył metody zastosowane do analizy bohaterek Suzanne Jacob.

Trzecia część monografii zawiera opis protagonistek Jacob jako analogonów postaci ludzkich (efekt rzeczywistości). Vincent Jouve, twórca tej perspektywy teoretycznej, mówi o tzw. *l'effet-personne*, czyli o wszystkich zabiegach, które sprawiają, że czytelnik utożsamia się z *homo fictus*, tak jak to następuje w kontakcie z osobą „z krwi i kości”. Ewolucje onomastyczne, czyli semantyka imion własnych, przydomków, pseudonimów, tytułów i innych deskrypcji, które zostały zanalizowane w pierwszym rozdziale części trzeciej (*Mam na imię uciekinierka*), potwierdziły ulotną, różnorodną, wielowymiarową, nieustannie zmieniającą się naturę bohaterek Jacob. Natomiast fragmentaryczne i rozbite techniki implicytnego portretu zewnętrznego (fizycznego) i wewnętrznego (przeżycia wewnętrzne), które omówiono w drugim rozdziale (*Portrety rozbite lub istota postaci uciekinierki*) wykazały kilka stałych cech, takich jak: piękno, niedbały strój, kolor czerwony, labiryntowość, nomadyzm, artyzm, które dookreślają ulotną i efemeryczną istotę bohaterek.

Postać jako integralny element struktury świata przedstawionego, zaprogramowany narratologicznie, hermeneutycznie i aksjologicznie (*le personnage comme pion*), znalazła się w centrum rozważań następnej części (*Przygody z dwoistością*), która składa się z czterech rozdziałów. W pierwszym przedstawiono charakterystykę najważniejszych gatunków literackich, takich jak: powieść ponowoczesna, metafeministyczna, psychologiczna, saga rodzinna, a także omówiono elementy kompozycyjne fugi, czyli te części architektonicznych struktur powieści Jacob, których znajomość przyczynia się w dużym stopniu do zrozumienia i przewidzenia postępowania postaci. Zawartość i struktura postaci uciekinierki nierozłącznie związane są z synonimicznym dla niej tematem, jakim jest temat dwoistości. Ponadto scenariusze intertekstualne wykazały obecność licznych konfiguracji dwoistości, które zostały omówione w dalszych rozdziałach. W dialektyce relacji kata i ofiary zwrócono szczególną uwagę na rozdzielenie jaźni (*dédoublement*) wynikające z dojmującego cierpienia bohaterki, ofiar przemocy rodzinnej, które nieustannie uciekają od traumatycznych wydarzeń z dzieciństwa. Polisemantyczny *trickster*, który jest na wskroś figurą „podwójnego wędrowca” (*Doppelgänger*) czy też złego (czarny charakter), jak i dobrego ducha (pomocnik, wybawiciel), ukazał trudne dojrzewanie bohaterki do prawdy o sobie i swojej rodzinie. Dzięki strukturom gemelarnym, zbudowanym na micie o bliźniętach, wyjaśniono rytuał uwodzenia, właściwy każdej bohaterce Suzanne Jacob, oraz skomplikowane relacje uczuciowe panujące przede wszystkim w świecie kobiet.

Aleksandra Grzybowska

The fugitive woman and her transformations in the novel works of Suzanne Jacob

S u m m a r y

Suzanne Jacob, poet, essayist and novel writer, is one of the most considerable representatives of the modern French-Canadian literature. Jacob's novels, depicted in the feminist or even metafeminist current, being intriguing, surprise us, being wrapped in mystery, arouse the interest of both readers and literary critics. The character of *fugitive* woman is an emblematic figure, appearing in different configurations and dimensions, correctly renders up the aesthetics of Jacob's novels.

The main goal of the research work is study and analyze of women-characters, present in eight novels of above-mentioned author. The monograph consists of four chapters.

In the first chapter we review very rich artistic and creative road of Suzanne Jacob, describing the factors, events and experiences, which shaped (moulded) the world of fiction of the novelist.

The next chapter deals with the theory of the literary character, particularly describing three main research perspectives, dominating in the modern literary theory. The choice of pragmatic approach, intending an active participation of the reader in the interpretative analytical process, determined the methods used to analyze of the characters of Suzanne Jacob.

The third chapter of the monograph is dedicated for the description of the Jacob's women protagonists, as analogons of the human characters (effect of reality). Vincent Jouve, the author of the theoretical perspective, speaks of so called *l'effet-personne*, meaning all the efforts, which make a reader identifying himself with *homo fictus*, as it is in getting along with flesh and blood person. The onomastical evolutions, which means semantics of names, nicknames, pseudonyms, titles and other descriptions, analyzed in the first subsection of the third chapter (*My name is fugitiveness*) proved the fugitive, diverse and multidimensional nature, that was permanently transforming Jacob's women protagonists. But fragmentary and disintegrated techniques both implicit external (physical) portrait and internal one (internal experiences) featured in the second subsection (*Disintegrated portraits or the essence of fugitiveness*) revealed several

constant principles (e.g. beauty, careless vestments, red colour, labyrinthiness, nomadism, artistry), specifying fugitive and ephemeral existence of the women protagonists.

The character, as the integral element of the structure of the depicted world, narratologically, hermeneutically and axiologically programmed (*le personnage comme pion*), is the centre of attention of the next chapter (*Adventures with duality*), consisting of four subsections. The first one contains a description of the main literary genres, like postmodern novel, metafeministic novel, psychological novel, family saga, or compositional elements of fugue. All of these are parts of the architectural structures of the Jacob's novels, the knowledge of which helps to a large extent to understand and predict the character's behaviour. The content and structure of the character of fugitive woman is inseparably connected with the synonymous subject of duality. Furthermore, the scenarios proved intertextually the presence of numerous duality configurations which were described in the next subsections. In the dialectics of the executioner—victim relationship, a special attention was put on the dual personality (*dédoublement*), caused by the cruel suffering of the women protagonists, the victims of family violence, permanently fleeing from the traumatic events of their childhood. Polisemantic *trickster*, being thoroughly a figure of „double wanderer” (*Doppelgänger*), evil one (black character) or the good ghost (helper, redeemer), depicted a difficult process of maturity of the woman protagonist to know the truth about herself and her family. Thanks to the gemelar structures, based on the myth about twins, the ritual of delusion, appropriate for every Jacob's women protagonists and complicated emotional relationships typical mostly for women were clarified.

Redaktor: Wiesława Piskor

Projekt okładki: Agnieszka Szymala

Redaktor techniczny: Barbara Arenhövel

Korektor: Barbara Malska

Copyright © 2009

by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-1839-4

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 17,0 + wklejka. Ark. wyd. 23,0.

Przekazano do łamania w grudniu 2008 r.

Podpisano do druku w lutym 2009 r.

Papier offset. kl. III, 90 g Cena 35 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego

Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego

Druk i oprawa: **STUDIO NOA**  Ireneusz Olsza

ul. Emerytalna 17c/48, 40-729 Katowice

Cena 35 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1839-4